© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1959
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z.
5068. A.

jackson Pollock

LA NOUVELLE PEINTURE AMÉRICAINE

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

JACKSON POLLOCK

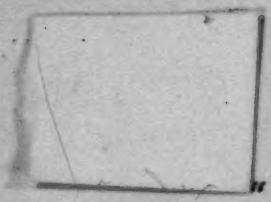
ET LA

NOUVELLE PEINTURE AMÉRICAINE

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX · PARIS

16 JANVIER - 15 FÉVRIER 1959

Z. 5068, A.



L'exposition

" Jackson Pollock et la Nouvelle Peinture Amtricaine "

prisentte sous le patronage

de l'Ambassade des Etats-Unis à Paris

a tit organisie par

The Museum of Modern Art, New York

sous les auspices de

The International Council at the Museum of Modern Art.

Elle est rialiste

par la Conservation du Muste National d'Art Moderne

avec le concours

du Centre Culturel Amtricain

et

de la Rtunion des Mustes Nationaux

sous l'igide

de l'Association Française d'Action Artistique.

59. P. 113

C'est une heureuse fortune que la rencontre à Paris, au Musée National d'Art Moderne, au cours de leur tournée en Europe, de deux expositions organisées par le *Museum of Modern Art* de New York, l'une de l'œuvre de Jackson Pollock, le célèbre artiste mort il y a deux ans, l'autre de la *Nouvelle Peinture Américaine*. Ces deux manifestations permettront de mieux connaître et comprendre ici l'un des aspects extrêmes de la peinture actuelle des Etats-Unis. On a souvent prononcé à ce propos le nom de Walt Whitman. C'est là en effet remonter à la véritable source de la plupart des productions du génie américain moderne et en rendre évident le caractère absolument autochtone. Sans doute en effet sommes-nous trop souvent enclins à ne voir dans ces productions qu'un mouvement analogue à certains de nos mouvements de l'avant-garde abstraite et en particulier à ceux qu'on appelle tachistes. Il y a, dans la production américaine, quelque chose de plus profond, de plus nécessaire et de plus essentiel. Elle répond à une spontanéité organique, proprement américaine, qui échappe à la pression des modes internationales et est au contraire toute *naturelle*. Aussi rappeler le nom de Walt Whitman, cet homme de la nature, quelque chose comme un Jean-Jacques américain, oblige-t-il à fixer notre attention sur un naturisme qui constitue le fond du tempérament américain. Il convient de sentir en celui-ci une inspiration constante des forces élémentaires, de la cascade et de la prairie, de l'espace anonyme et à peine asservi, un besoin d'effusion, tout primitif et romantique, une sympathie universelle et qui, avant de se satisfaire en un objet précis et individuel, s'adresse à cette autre force élémentaire, pleine d'espoirs confus, qu'est la foule. D'où un lyrisme d'instinct qui ne saurait aspirer à une configuration, mais ne peut que se contenter de sa propre manifestation, de son jet, de son geste, de sa stricte et immédiate vitalité. Cela est du sentiment à l'état pur, à l'état brut, et il ne faut pas craindre d'employer ce terme de sentiment, dans toute son opposition aux constructions de la raison : il n'implique que les raisons du cœur et nous ramène au domaine de l'ingénuité avec tout ce qu'il comporte d'enfance, de nature, de premiers commencements naturels. Les complications et les spéculations viendront ensuite : elles prendront leur départ de ce fond primordial.

En effet aucun mouvement artistique ne peut échapper aux débats et aux volontés de l'intellect, aux influences des civilisations plus anciennement élaborées. Il y a et il y aura évidemment de l'*art* dans cette production qui, en soi et dès sa naissance, se présente sous un aspect primordial, quelque peu sauvage pour notre goût et comme un allègre et indisciplinable jeu de jeune athlète essayant ses muscles et cédant, sans fin déterminée et dans toute l'extension du hasard, à ses neuves impulsions. Cet informalisme n'est pas et ne saurait être indemne de conscience et d'inquiétude. Toute affectivité, si puissante et totale soit-elle, a aussi

et fait la critique des styles des différents artistes. Mr. Frank O'Hara, du Programme International, n'a cessé de prêter un concours constant à Miss Miller. Il convient que « Jackson Pollock : 1912-1956 », première exposition du Museum of Modern Art, itinérant en Europe, soit consacrée à un artiste que l'on considère maintenant comme l'une des personnalités de premier plan de la peinture du vingtième siècle. La présente exposition, sélectionnée par Mr. O'Hara, est une vue d'ensemble qui prouve l'originalité et la puissance caractéristiques des diverses « époques » de Pollock. Mr. Sam Hunter, encore tout récemment Conservateur de la Section Peinture et Sculpture du Musée, étudie dans son essai l'évolution du style de Pollock à travers ces époques successives et la signification de son œuvre. L'intérêt et la coopération de Mrs. Lee Krasner Pollock, veuve de l'artiste, ont été infiniment précieux dans la préparation de cette exposition.

Nous exprimons notre gratitude à M. Jacques Jaujard, Directeur Général des Arts et des Lettres et Président de la Réunion des Musées Nationaux, qui a tant fait pour favoriser les échanges culturels entre nos deux nations. Nous adressons nos remerciements à M. Edmond Sidet, Directeur des Musées de France, pour avoir généreusement mis à notre disposition l'un des grands Musées qu'il administre. Nous tenons également à remercier M. Philippe Erlanger, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique, pour la coopération de l'Association.

Nous avons tout particulièrement apprécié la générosité et la coopération des membres du personnel de l'Ambassade Américaine et du Centre Culturel Américain. Miss Darthea Speyer, Exhibits Officer au Centre Culturel Américain, a de nouveau rendu d'inestimables services en assurant un lien constant entre les diverses institutions relatives à ces deux expositions.

Les United States Lines et les American Export Lines ont gracieusement assuré le transport de ces deux expositions en Europe.

Nous adressons nos plus vifs remerciements aux prêteurs des deux expositions dont les noms figurent à côté des œuvres appartenant à leurs collections. Leur coopération a permis à l'exposition « La Nouvelle Peinture Américaine » de comprendre huit grandes villes dans son circuit européen, tandis que « Jackson Pollock : 1912-1956 » a été exposé à Sao-Paulo et dans sept centres européens importants.

PORTER A. MCCRAY,
Directeur du Programme International
du Museum of Modern Art de New York.

JACKSON POLLOCK

La mort prématurée de Jackson Pollock en 1956, à l'âge de quarante-quatre ans, fut cruellement ressentie par la communauté artistique américaine, où il était très connu et admiré : aux yeux de la jeune génération d'artistes, il était même une figure héroïque à laquelle on rendait hommage.

Depuis ce tragique accident, l'art de Pollock a été l'objet de maintes méditations et de réévaluations critiques qui ont contribué à affirmer sa réputation et à mettre en lumière son rôle considérable d'innovateur dans la peinture américaine contemporaine.

De son vivant, Pollock était considéré comme un *enfant terrible*, en raison de l'échelle ambitieuse de son œuvre et de sa technique consistant à « éclabousser » la peinture sur la toile plutôt que de la passer au pinceau. Contradictoirement, ses compositions aux rythmes libres, aux lignes infinies, furent critiquées, tantôt pour l'indépendance qu'elles exprimaient, tantôt pour leur valeur décorative, car il traitait la surface comme un champ illimité d'accents uniformément répétés. Personnalité la plus discutée au sein d'artistes appelés Expressionnistes Abstraits ou peintres d'« Action », Pollock devint le symbole de la génération progressiste en Amérique.

Nombreux furent ses contemporains qui s'identifièrent à ses recherches engagées vers de nouvelles libertés en matière de peinture et à son esprit de révolte agressif. Pollock frappait également ses camarades comme une espèce de démiurge créateur : il renouvelait le drame de la création artistique, car il semblait qu'il remît tout en jeu à chaque nouvelle toile.

L'intensité de ses convictions et ce sens de nécessité absolue, que ne manque jamais de donner son art, ont autant que ses effectives innovations de forme, contribué à sa réputation internationale. Bien que son œuvre ait été un facteur de libération décisif et ait contribué de façon significative à créer une atmosphère de vitalité collective dans la peinture américaine avancée des années quarante, il importe de signaler que Pollock n'était que l'élément d'un groupe d'artistes hardis des Etats-Unis qui exploraient des chemins nouveaux à l'époque. Lui-même ne forma jamais d'école, et son style a généralement découragé l'imitation en Amérique, sans doute en raison de l'individualité même de son contenu émotionnel.

La véritable éducation artistique de Pollock commença à l'âge de dix-sept ans, lorsqu'il quitta Los Angeles, où il avait habité quatre ans, pour aller étudier deux ans à l'« Art Students League » de New York, surtout chez Thomas Benton. Un frère aîné, Charles, maintenant professeur d'art dans une université de l'Ouest, était revenu en Californie après avoir travaillé avec Benton à New York : son prosélytisme fut à la source du premier aperçu que Jackson Pollock eut du vaste monde de l'art américain et la cause directe d'un changement de résidence définitif de la côte Ouest à la côte Est. Rétrospectivement, quelle anomalie, semble-t-il, que Benton ait été le maître du jeune rebelle occidental, car les tableaux de Benton portaient l'empreinte d'un lieu d'Amérique bien délimité et désavouaient violemment les formes d'art avancé européen. Il appartenait à un groupe d'artistes qui, dans les années trente,

de son style », comme le dit Flaubert. Toute émotion, si extravagante fût-elle, était traduite en une sensation picturale convaincante. Toutefois ses envolées les plus abstraites gardent ici et là quelque chose de la sombre humeur romantique de ses peintures totémiques et traduisent nombre des obsessions formelles de son style figuratif.

Peut-être est-ce pourquoi Pollock considéra toujours la surface à peindre comme un champ de conflits et de luttes, sur lequel selon le stade de l'évolution de son style, des formes reconnaissables ou des configurations abstraites étaient emprisonnées en un violent combat. Chaque tableau devint la représentation d'un équilibre instable dans le jeu de forces en lutte. Sa virilité débordante avait à lutter non seulement contre sa propre fougue mais contre une sensibilité délicate et souvent exquise de ligne et de couleur. Le temps a quelque peu émoussé la fureur de Pollock, et nous commençons maintenant à voir que ses tableaux séduisent tout aussi bien qu'ils meurtrissent. Dans les limites générales de l'abstraction, il pouvait être tour à tour grave, sensible, irrité ou plein d'effusion lyrique. Quoiqu'il en soit, le thème de ses peintures non figuratives demeurait impur, humanisé, si l'on peut dire, par les exigences d'une variété d'atmosphère émotionnelle.

Les œuvres de 1946, moment critique de la carrière de Pollock, sont *Substance Miroitante* (non exposé) et *La Clé* (n° 8). La somptueuse pâte colorée de *Surface Miroitante* annonce le réseau serré des peintures à l'aluminium et à l'émail, œuvres essentielles des années suivantes, telles que *Un*, 1950 (n° 18) et *Numéro* 1, 1949 (n° 15) ainsi que la surface épaisse, découpée, de *Quatre contraires* (n° 27) de 1953. *Poteaux bleus* (n° 25), qu'il peignit également en 1953, combine les surfaces impétueusement colorées et les rythmes linéaires incisifs des deux styles de Pollock en une composition remarquable dans son œuvre pour ses accents simplifiés et structuraux. C'est en 1949 et 1950, toutefois, que Pollock atteignit la pleine maturité de ses moyens d'expression, d'une sensibilité essentiellement traduite par la matière, édifiant et scandant les surfaces en éclaboussant de la peinture « commerciale » avec un bâton ou une boîte ou en l'étalant sur une toile avec une seringue. Puis en 1953, avec une intensité quelque peu détendue, il revenait à l'usage plus conventionnel de la peinture en tube et du pinceau.

La Clé utilise une matière plus mince et c'est presque exclusivement par ses arabesques linéaires, brisées, nerveuses qu'il crée l'espace, faisant ainsi la liaison avec la manière graphique, plus véhémente, qu'il allait adopter. Un style linéaire cadencé, gothique dans son aspiration, a été l'un des aspects les plus frappants du style de Pollock. Était-ce là le reflet indirect de la harcelante conscience puritaine anglo-saxonne, née de quelque confiance mal placée en des sentiments transcendant l'évidence des sens ? Avec les grandes compositions en noir et blanc de 1951 et 1952, Pollock se trouvait face à face avec l'ascétisme déjà en puissance en 1946. Les inventions les plus énergiques de sa carrière en résultèrent, mais aussi certaines des plus graves et des plus élégantes. Un excellent exemple en est *Numéro* 14 de 1951 (n° 21), œuvre puissante dans sa plasticité en raison même du fait qu'elle a été arrachée, avec une terrible intensité, par les moyens picturaux les plus réduits.

Mais la contribution artistique de Pollock la plus originale et la plus passionnante se réservait pour la période qui commença avec les tableaux à la peinture d'aluminium, tels que *Cathédrale* (n° 9), de 1947, et dura jusqu'à la fin de 1950. Ces œuvres, dont certaines sont de dimensions colossales, sont encore un défi aux styles les plus audacieux d'aujourd'hui. Poursuivant logiquement ses tendances de 1946, il fit éclater l'unité traditionnelle de la peinture de chevalet. Depuis 1947, ses énergies picturales se libéraient de l'attraction du centre, ne respectant plus désormais ni les limites spatiales du cadre ni les techniques traditionnelles. Il travaillait souvent, la toile déroulée sur le sol, balançant un pinceau ou un bâton trempé dans la peinture qui retombait sur la surface en formes compliquées, tel un cow-boy habile fait tournoyer son lasso. Ses applications d'argent et de peinture à l'émail

et sa méthode d'« éclaboussure » étaient destinées à détruire l'unité même de la matière, à en libérer les forces intérieures, gênées par leur association avec la pesanteur, la masse et les propriétés physiques des corps. Mais de telles associations, considérées comme la peinture même par l'histoire, la coutume et la règle, engageaient la substance profonde de la peinture à l'huile. En rompant avec les moyens de peindre conventionnels par ses techniques radicalement nouvelles, Pollock entraîna ses œuvres dans un nouveau système de gravitation; elles mettaient en évidence un drame de l'espace, nouveau et bouleversant.

Les qualités spécifiques de délire et d'extase qu'il apporta au lyrisme exacerbé de cette période, lyrisme épique par son envergure et baroque par les énergies déployées, annoncent un renouveau dans le domaine de l'art contemporain. Dans des tableaux comme *Un* (nº 18) et *Rythme d'Automne*, que vient d'acheter récemment le Metropolitan Museum of Art et qui ne figure pas à cette exposition, Pollock fit sauter de puissantes barrières et atteignit, momentanément, et de façon précaire, un état de liberté absolue. Son univers pictural, qui semblait graviter autour de quelque principe radicalement nouveau d'un espace sans bornes, était aux antipodes de l'univers limité et intelligible de l'art de la Post-Renaissance où l'homme avait réduit l'espace à sa mesure. Son univers appartenait plutôt aux étendues infinies de la science moderne et, traduit en métaphore de peintre, marquait les limites de l'entendement de l'individu moderne en ouvrant des échappées sur une nature essentiellement irrationnelle et chaotique.

Au début de sa carrière, Pollock avait senti que sa mission artistique était de désorienter, de troubler et d'encourager le désordre, aussi avec une violence sans égale s'employa-t-il à faire de son art une sorte d'entreprise de démolition. Ses premières œuvres exposées tenaient du champ de bataille après un violent combat, jonché alors des cadavres de Picasso, Masson, Miró et de fragments d'art indien américain. Le rythme accéléré de sa révolte le conduisit à la recherche d'une liberté totale qui transcenderait ses sources artistiques et son propre état de crise. Il parvint à créer une réalité artistique autonome et souveraine, actionnée par son propre dynamisme, monumentale par son échelle et l'ampleur du sentiment. Cependant les surfaces chargées et les matières industrielles, agressives de ses meilleures œuvres continuaient à manifester avec entêtement leur attachement à la sensation immédiate et concrète, comme si Pollock se défiait parfois des grands espaces intangibles vers lesquels l'attirait son imagination.

Il y a dans son matérialisme audacieux de fraîches et stimulantes qualités, proprement américaines, de même qu'il y en a dans son effort pour insuffler l'esprit à la matière indocile, qu'il choisit comme substance de son art. Ces qualités mêlent un réalisme terre-à-terre en ce qui concerne la matière à un idéalisme ingénu. Seul un être d'une suprême innocence pouvait se sentir libre de dédaigner les appels impérieux et les usages conventionnels du langage de la peinture, et jouer avec des effets de matière brute au point où le fit Pollock. Et seul un idéaliste aux possibilités transcendantes pouvait tirer de moyens si manifestement non artistiques un lyrisme aussi profond et émouvant.

SAM HUNTER

Ancien Conservateur Adjoint, Département de la peinture et de la Sculpture. The Museum of Modern Art, New York.

JACKSON POLLOCK

Naquit à Cody, Wyoming. 1912 ; grandit dans l'Ouest ; 1915-1918, Arizona ; 1918-1923, Californie du Nord ; 1923-1925, Arizona ; 1929-1931, se rendit en Californie du Sud où il commença à étudier la peinture à la « Manual Arts High School » de Los Angeles. Elève de Thomas Benton, à l'« Art Students League », New York ; 1930-1934, nombreux séjours dans l'Ouest durant cette période ; 1938-1942, travailla au « WPA Federal Art Project », New York ; 1944, épousa l'artiste Lee Krasner ; 1946-1956, se fixa à Springs, Long Island, New York, jusqu'à sa mort, le 11 août 1956.

Principales Expositions Individuelles : Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1943 ; Arts Club of Chicago, 1945 ; Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1946 et 1947 ; Betty Parsons Gallery, New York, 1948 ; Betty Parsons Gallery, New York, 1949 (deux expositions) ; Museo Correr, Venise, et Galleria d'Arte del Naviglio, Milan (toutes deux présentées par Peggy Guggenheim), 1950 ; Betty Parsons Gallery, New York, 1950 et 1951 ; Arts Club of Chicago, 1951 ; Studio Paul Facchetti, Paris (présentée par Michel Tapié), 1952 ; Bennington College, Bennington, Vermont, 1952 ; Williams College, Williamstown, Massachusetts, 1952 ; Kunsthaus, Zurich, 1953 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1952, 1954 et 1955 ; The Museum of Modern Art, New York, 1956 ; Sidney Janis Gallery, New York (dessins exclusivement), 1957 ; U. S. Representation, IV Bienal, Sao Paulo, 1957.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis d'Amérique : La Collezione Peggy Guggenheim, XXIV Biennale et Museo Internazionale d'Arte Moderna, Venise, 1948 ; ensuite à Florence et Milan, 1949 ; Amsterdam, Bruxelles et Zurich, 1951 ; U. S. Representation, XXV Biennale, Venise 1950 ; U. S. Representation, I Bienal, Sao Paulo, 1951 ; U. S. Representation, 1st International Art Exhibition, Japon (cinq villes), 1952 ; U. S. Representation, 2nd International Contemporary Art Exhibition, Inde (cinq villes), 1953 ; American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1952 ; ensuite à Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952 ; 12 Modern American Painters and Sculptors, Paris, Zurich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki et Oslo, 1953-1954 ; Tendances Actuelles, Kunsthalle, Berne, 1955 ; Modern Art in the United States : Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; U. S. Representation, XXVIII Biennale, Venise, 1956 ; 75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Londres, La Haye, Helsinki, Rome, Cologne et Paris, 1957-1958 ; U. S. Representation, 3rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (six villes), 1957.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ecrits de Pollock : Jackson Pollock (questionnaire), *Arts and Architecture*, vol. 61, p. 14, fév. 1944 (traduit en italien dans I 4 *Soli*, vol. 4, p. 11, janv.-fév. 1957).

My Painting, Possibilities I, *(Problems of Contemporary Art*, n° 4), p. 78-83, hiver 1947-1948. (traduit en italien dans I 4 *Soli*, vol. 4, p. 11, janv.-fév. 1957).

Catalogue des expositions Pollock : Jackson Pollock : First Exhibition : Paintings and Drawings, Art of This Century Gallery, New York, 1943 (préface de James Johnson Sweeney) ; Jackson Pollock, Arts Club of Chicago, 1945 (préface de James Johnson Sweeney) ; Jackson Pollock : Presentata da Peggy Guggenheim, Venise, 1950 (courte introduction de Peggy Guggenheim ; exposé de Bruno Alfieri) ; Jackson Pollock, Studio Paul Facchetti, Paris, 1952 (préface de Michel Tapié et Alfonso Ossorio) ; Jackson Pollock, Betty Parsons Gallery, New York 1951 (préface d'Alfonso Ossorio) ; Jackson Pollock, Bennington College, Bennington, Vermont, 1952 (préface de Clement Greenberg) 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1952 (comentaire sur Pollock d'Alfonso Ossorio) ; 15 Years of Jackson Pollock, Sidney Janis Gallery, New York, 1955 (taduit en italien par Laura Marchioni sous le titre « Contributi alla conoscenza dell'opera di Jackson Pollock », *I 4 Soli*, n° 4, p. 3-7, janv.-fév. 1957) ; Jackson Pollock : 1912-1956, Representacao dos Fatados Unidos a IV Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 1957 (essai de Sam Hunter).

Articles sur Pollock : Barr, Alfred H., Jr., *Gorky, de Kooning, Pollock (7 Americans Open in Venice)*, *Art News*, vol. 49, p. 22-23, juin 1950 ; Crispolti, E., *Appunti su Jackson Pollock*, *I 4 Soli*, vol. 4, p. 8-10, janv.-fév. 1957 ; Friedman, B. H., *Profile : Jackson Pollock*, *Art in America*, vol. 43, p. 49 et p. 58-59, décembre 1955 ; Goodnough, Robert, *Pollock Paints a Picture*, n° 4, 1950, *Art News*, vol. 50, p. 38-41, mai 1951 ; Greenberg, Clement, *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*, *Horizon*, nos 93-94, p. 20-30, oct. 1947 ; Hunter, Sam, *Jackson Pollock : The Maze and the Minotaur*, *New World Writing (Ninth Mentor Selection)*, New York, p. 174-192, 1956 ; Restany, Pierre, *L'Art aux Etats-Unis ; Jackson Pollock l'Eclabousseur*, *Prisme des Arts*, n° 15, p. 19, 1957 ; Tyler, Parker, *Jackson Pollock : The Infinite Labyrinth*, Magazine of Art, vol. 43 p. 92-93, mars 1950 ; Tyler, Parker, Hopper, *Pollock*, *Art News Annual Christmas Edition*, 1957, p. 86-107 ; Willing, Victor, *Thoughts after a Car Crash*, *Encounter*, vol. 7, p. 66-68, oct. 1956.

« L'idée d'une peinture américaine isolée, si répandue chez nous durant les années trente, me semble aussi absurde que le serait l'idée de créer des mathématiques ou une physique spécifiquement américaines... D'ailleurs, il n'y a pas de problème: s'il y en avait un, il aurait sa solution : un Américain est un Américain et sa peinture en porte l'empreinte, qu'il le veuille ou non. Mais les problèmes fondamentaux de la peinture contemporaine ne sont pas l'apanage d'un pays ».

(Extrait de la réponse à un questionnaire, écrite par Jackson Pollock, et qui parut dans *Arts et Architecture*, n° LXI, février 1944).

PEINTURES

1. **LA FLAMME** (1937)*.
   Huile sur toile. H. 0 m 512; L. 0 m 764.
   Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

2. **MALE ET FEMELLE** (1942). **Planche I.**
   Huile sur toile. H. 1 m 860; L. 1 m 245.
   Collection Mrs. H. Gates Lloyd, Haverford, Pennsylvanie.

3. **GARDIENS DU SECRET.** 1943.
   Huile sur toile. H. 1 m 228; L. 1 m 913.
   San Francisco Museum of Art, San Francisco, Californie.

4. **LA LOUVE.** 1943. **Planche II.**
   Huile sur toile. H. 1 m 067; L. 1 m 702.
   The Museum of Modern Art, New York (acquis en 1944).

5. **PASIPHAE** (1943).
   Huile sur toile. H. 1 m 426; L. 2 m 438.
   Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

6. **GOTHIQUE** (1944).
   Huile sur toile. H. 2 m 145; L. 1 m 423.
   Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

7. **TOTEM II.** 1945. **Planche V.**
   Huile sur toile. H. 1 m 829; L. 1 m 526.
   Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

8. **LA CLÉ.** 1946.
   Huile sur toile. H. 1 m 499; L. 2 m 134.
   Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

* Les parenthèses indiquent que l'œuvre ne porte pas de date.

9. **CATHÉDRALE. 1947. Planche III.**
Duco et peinture d'aluminium sur toile. H. 1 m 803; L. 0 m 890.
Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas (offert par Mr. et Mrs Bernard T. Reis).

10. **"PAR CINQ BRASSES SOUS LES EAUX" 1947.**
Huile sur toile. H. 1 m 292; L. 0 m 765.
The Museum of Modern Art, New York (offert par Peggy Guggenheim).

11. **ÉTÉ. 1948.**
Duco et huile sur toile. H. 0 m 845; L. 5 m 537.
Collection Lee Krasner Pollock, Sidney Janis Gallery, New York.

12. **NUMÉRO 24. 1948.**
Huile sur toile. H. 0 m 889; L. 2 m 860.
Collection Lee Krasner Pollock, Sidney Janis Gallery, New York.

13. **PERROQUET BLANC. 1948.**
Duco et huile sur toile. H. 0 m 889; L. 2 m 866.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

14. **HORS DE LA TOILE. 1949.**
Duco sur masonite. H. 1 m 219; L. 2 m 400.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

15. **NUMÉRO 1 (1949).**
Duco et peinture d'aluminium sur toile. H. 1 m 603; L. 2 m 550.
Collection Arthur Cinader, New York.

16. **NUMÉRO 5. 1950.**
Huile sur toile. H. 1 m 365; L. 0 m 991.
The Museum of Modern Art, New York (offert par Mr. et Mrs. Walter Bareiss).

17. **NUMÉRO 32. 1950.**
Duco sur toile. H. 2 m 692; L. 4 m 572.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

18. **UN (1950).**
Huile sur toile. H. 2 m 700; L. 5 m 350.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

19. **ÉCHO. 1951. Planche VIII.**
Huile sur toile. H. 2 m 337; L. 2 m 178.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

20. **NUMÉRO 11. 1951.**
Duco sur toile. H. 1 m 463; L. 3 m 507.
Collection Lee Krasner Pollock, Sidney Janis Gallery, New York.

21. **NUMÉRO 14. 1951.**
Huile sur toile. H. 1 m 463; L. 2 m 693.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

22. **NUMÉRO 22. 1951.**
Huile sur toile. H. 1 m 474; L. 1 m 144.
Collection Joseph F. Smith, Summit, New Jersey.

23. **NUMÉRO 8. 1952. Planche VI.**
Huile sur toile. H. 1 m 057; L. 1 m 426.
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
(offert par James L. Goodwin en souvenir de Philip L. Goodwin).

24. **LA PROFONDEUR. 1953.**
Duco et huile sur toile. H. 2 m 204; L. 1 m 502.
Collection Lee Krasner Pollock, Sidney Janis Gallery, New York.

25. **POTEAUX BLEUS. 1953.**
Huile, Duco et peinture d'aluminium sur toile. H. 2 m 108; L. 4 m 889.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

26. **PAQUES ET LE TOTEM. 1953.**
Huile sur toile. H. 2 m 086; L. 1 m 473.
Collection Lee Krasner Pollock, Sidney Janis Gallery, New York.

27. **QUATRE CONTRAIRES. 1953. Planche VII.**
Huile, Duco et peinture d'aluminium sur toile. H. 1 m 835; L. 1 m 302.
Collection Boris et Sophie Leavitt, Lana Lobell, Hanover, Pennsylvanie.

28. **PORTRAIT ET UN RÊVE. 1953.**
Huile sur toile. H. 1 m 480; L. 3 m 350.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

29. **SENTEUR. 1955.**
Huile sur toile. H. 1 m 982; L. 1 m 460.
Collection Mrs. Leo Castelli, New York, New York.

DESSINS, AQUARELLES, GOUACHES

30. **DESSIN. 1938.**
Encre sur papier. H. 0 m 454; L. 0 m 352.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

31. **DESSIN (1938-43).**
Encre sur papier. H. 0 m 454; L. 0 m 352.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

32. **DESSIN (antérieur à 1943).**
Encre sur papier. H. 0 m 454; L. 0 m 352.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

33. **DESSIN** (antérieur à 1943).
Encre sur papier. H. 0 m 508; L. 0 m 355.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

34. **DESSIN** (antérieur à 1943).
Encre bleue sur papier. H. 0 m 330; L. 0 m 263.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

35. **DESSIN** (antérieur à 1943).
Encre bleue sur papier. H. 0 m 330; L. 0 m 263.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

36. **DESSIN** (antérieur à 1943).
Encre, crayon et fusain. H. 0 m 454; L. 0 m 352.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

37. **DESSIN** (antérieur à 1943).
Encre et pastel sur papier. H. 0 m 342; L. 0 m 275.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

38. **DESSIN** (antérieur à 1943).
Aquarelle, sépia et gouache sur papier. H. 0 m 660; L. 0 m 520.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

39. **DESSIN** (1946).
Encre sur papier rouge. H. 0 m 240; L. 0 m 242.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

40. **DESSIN** (1946).
Encre sur papier bleu. H. 0 m 215; L. 0 m 137.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

41. **DESSIN** (1946).
Encre, gouache et aquarelle sur papier. H. 0 m 406; L. 0 m 305.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

42. **DESSIN** (1946-49).
Encre et pastel sur papier. H. 0 m 480; L. 0 m 631.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

43. **DESSIN** (1946-49).
Aquarelle, gouache et fusain sur papier. H. 0 m 352; L. 0 m 474.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

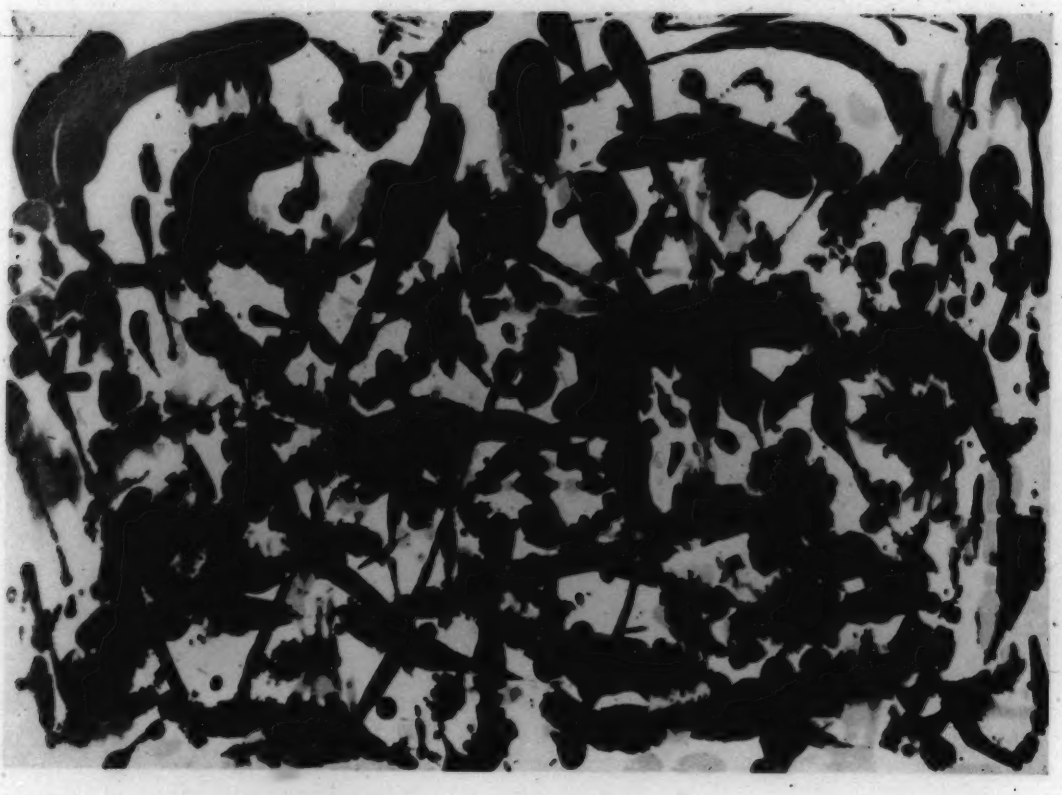
44. **DESSIN.** 1947.
Encre et gouache sur papier pourpre et carton. H. 0 m 404; L. 0 m 535.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

45. **GUERRE.** 1947.
Encre et fusain sur papier. H. 0 m 520; L. 0 m 660.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

Pl. I. Jackson Pollock. Mâle et femelle. Cat. 2

Pl. II. Jackson Pollock. La louve. Cat. 4

Pl. III. Jackson Pollock. Cathédrale. Cat. 9



Pl. IV. Jackson Pollock. Peinture. Cat. 56

Pl. V. Jackson Pollock. Totem II. Cat.

Pl. VI. Jackson Pollock. Numéro 8. Cat. 23

Pl. VII. Jackson Pollock. Quatre contraires. Cat. 27

Pl. VIII. Jackson POLLOCK. Echo. Cat. 19

46. **PEINTURE.** 1947.
Gouache sur papier rouge. H. 0 m 291; L. 0 m 444.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

47. **NUMÉRO 14.** 1948.
Duco sur détrempe sur papier. H. 0 m 565; L. 0 m 775.
Collection Miss Katharine Ordway, Westport, Connecticut.

48. **PEINTURE.** 1948.
Huile sur papier. H. 0 m 573; L. 0 m 781.
Collection Daniel T. Miller, Springs, Long Island, New York.

49. **DESSIN** (1950).
Duco sur papier. H. 0 m 565; L. 1 m 517.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

50. **DESSIN.** 1951.
Encre sur papier. H. 0 m 629; L. 0 m 993.
Collection Mr. et Mrs. Clement Greenberg, New York.

51. **DESSIN.** 1951.
Encre sur papier. H. 0 m 632; L. 0 m 985.
Collection Linda Lindeberg, New York.

52. **DESSIN** (1951).
Encre sur papier. H. 0 m 625; L. 0 m 867.
Collection Mr. et Mrs. Michael Goldberg, New York, New York.

53. **DESSIN.** 1951.
Sépia sur papier. H. 0 m 632; L. 0 m 993.
Collection Penelope Potter, Amagansett, Long Island, New York.

54. **DESSIN** (1951).
Encre et Duco sur papier. H. 0 m 443; L. 0 m 566.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

55. **PEINTURE** (1951).
Aquarelle sur papier. H. 0 m 616; L. 0 m 867.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

56. **PEINTURE** (1951). **Planche IV.**
Aquarelle sur papier. H. 0 m 625; L. 0 m 994.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

57. **DESSIN** (1952).
Encre sur papier. H. 0 m 443; L. 0 m 566.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

58. **PEINTURE** (1956).
Encre et aquarelle sur papier. H. 0 m 450; L. 0 m 562.
Collection Lee Krasner Pollock, Springs, Long Island, New York.

THE INTERNATIONAL COUNCIL AT THE MUSEUM OF MODERN ART

OFFICERS

Chairman of the Board :	August Heckscher, *New York, New York*
President :	Mrs. Bliss Parkinson, *New York, New York*
Vice President :	Ralph F. Colin, *New York, New York*
Vice President :	John de Menil, *Houston, Texas*
Secretary :	Mrs. Gilbert W. Chapman, *New York, New York*
Treasurer :	Mrs. Burton Tremaine, *Meriden, Connecticut*
Assistant Treasurer :	Charles T. Keppel

HONORARY MEMBERS

The Honorable C. Douglas Dillon, Deputy Under Secretary of State, *Washington*, Senator J. William Fullbright, *Washington*, Dr. Will Grohmann, *Berlin*, The Honorable Dag Hammarskjold, Secretary General, The United Nations, Sir Herbert Read, President, The Institute of Contemporary Art, *London*, Professor Paul J. Sachs, Director Emeritus, The Fogg Museum, *Cambridge, Massachusetts*, M. Georges Salles, Former Director, The National Museums of France, *Paris*, Professor Lionello Venturi, *Rome*.

MEMBERS

William Benton, *Southport, Connecticut*, Robert Woods Bliss, *Washington, D.C.*, Mrs. Harry Lynde Bradley, *Milwaukee, Wisconsin*, Mrs. Samuel Bronfman, *Montreal, Canada*, Shirley C. Burden, *Beverly Hills, California*, Mrs. Gilbert W. Chapman, *New York, New York*, Ralph F. Colin, *New York, New York*, Louis G. Cowan, *New York, New York*, William Willard Crocker, *Burlingame, California*, Mrs. Philippe de Croisset, *Paris, France*, John de Menil, *Houston, Texas*, Allan D. Emil, *New York, New York*, Julius Fleischmann, *Cincinnati, Ohio*, Mrs. Walter B. Ford II, *Grosse Pointe, Michigan*, Mrs. Robert D. Graff, *Far Hills, New Jersey*, Mrs. Walter A. Haas, *San Francisco, California*, Wallace K. Harrison, *New York, New York*, August Heckscher, *New York, New York*, Mrs. Henry J. Heinz II, *Pittsburgh, Pennsylvania*, Mrs. Frederick W. Hilles, *New Haven, Connecticut*, Maurice Hirsch, *Houston, Texas*, Mrs. Walter Hochschild, *New York, New York*, Amory Houghton, *Corning, New York*, Philip C. Johnson, *New York, New York*, William T. Kemper, *Kansas City, Missouri*, Mrs. William L. Kistler, Jr., *Tulsa, Oklahoma*, Mrs. Phyllis B. Lambert, *New York, New York*, Mrs. Fernand Leval, *New York, New York*, Mrs. H. Gates Lloyd, *Washington, D. C.*, James H. Lockhart, Jr., *Geneseo, New York*, Stanley Marcus, *Dallas, Texas*, Mrs. Samuel A. Marx, *Chicago, Illinois*, Mrs. Gertrud A. Mellon, *Greenwich, Connecticut*, Mrs. G. McCulloch Miller, *New York, New York*, Henry Allen Moe, *New York, New York*, John S. Newberry, Jr., *New York, New York*, Mrs. Bliss Parkinson, *New York, New York*, Duncan Phillips, *Washington, D. C.*, Mrs. John D. Rockefeller, 3 rd, *New York, New York*, Nelson A. Rockefeller, *New York, New York*, Mrs. Richard Rodgers, *New York, New York*, Mrs. Edward W. Root, *Clinton, New York*, Mrs. Henry Potter Russell, *San Francisco, California*, Mrs. John Barry Ryan, *New York, New York*, Mrs. Henry D. Sharpe, *Providence, Rhode Island*, Mrs. George Hamlin Shaw, *New York, New York*, James Thrall Soby, *New Canaan, Connecticut*, Mrs. Donald B. Straus, *New York, New York*, Mrs. L. Corrin Strong, *Washington, D. C.*, Mrs. Burton Tremaine, *Meridien, Connecticut*, Mrs. Warren Tremaine, *Santa Barbara, California*, Mrs. C. Law Watkins, *Rockville, Maryland*, John Hay Whitney, *New York, New York*, Mrs. Harry L. Winston, *Birmingham, Michigan*, Mrs. Charles Zadok, *New York, New York*, Mrs. Alexis Zalstem-Zalessky, *New Milford, Connecticut*, James D. Zellerbach, *San Francisco, California*, Mrs. S. M. Zurcher, *Chicago, Illinois*.

TRUSTEES OF THE MUSEUM OF MODERN ART

Nelson A. Rockefeller, Chairman of the Board ; Henry Allen Moe, 1st Vice-Chairman; William A. M. Burden, President; Mrs. David M. Levy, 1st Vice-President; Alfred H. Barr, Jr., Mrs. Robert Woods Bliss, Stephen C. Clark, Ralph F. Colin, Mrs. W. Murray Crane,* René d'Harnoncourt, Mrs. Edsel B. Ford, A. Conger Goodyear, Mrs. Simon Guggenheim, * Wallace K. Harrison, Mrs. Walter Hochschild, James W. Husted,* Philip C. Johnson; Mrs. Albert D. Lasker, Mrs. Henry R. Luce, Ranald H. Macdonald, Porter A. McCray, Mrs. Samuel A. Marx, Mrs. G. Macculloch Miller, William S. Paley, Mrs. Bliss Parkinson, Mrs. Charles S. Payson, Duncan Phillips,* David Rockefeller, Mrs John D. Rockefeller, 3rd, Beardsley Ruml, * Paul J. Sachs, * James Thrall Soby, Edward M. M. Warburg,* Monroe Wheeler, John Hay Whitney.

** Honorary Trustee for Life.*

LA NOUVELLE PEINTURE AMÉRICAINE

« Nous sommes désormais engagés sans réserve dans une action qui ne consiste pas à illustrer des mythes surannés ou des alibis contemporains. Chacun doit accepter l'entière responsabilité de ce qu'il fait. »

CLYFFORD STILL, 1952.

« Voyager dans la nuit, sans savoir où, à bord d'un navire inconnu, un conflit absolu avec les éléments du réel. »

ROBERT MOTHERWELL.

« Il n'est point de déclaration plus nette, ni de plus court chemin à la richesse, à la nudité et à la pauvreté de l'homme que la peinture qu'il fait. On ne peut rien dissimuler sur sa surface plate - à la fois le moins privé et le plus personnel des mondes.

JAMES BROOKS, 1956.

« L'art ne semble jamais me rendre paisible ou pur. Je ne pense pas... à l'art comme à une position confortable. »

WILLEM DE KOONING, 1951.

« Ce qu'il nous faut c'est une expérience sentie - intense, immodérée, directe, subtile, unifiée, chaude, vivante, rythmique. »

ROBERT MOTHERWELL, 1951.

« Le sujet est crucial et seul est crucial le contenu qui est de nature tragique et éternelle. »

MARK ROTHKO.

« Ce qui apparaît sur la toile est pour moi imprévisible et surprenant... C'est pendant que je travaille, ou même lorsque la peinture est achevée, que le sujet se révèle. »

WILLIAM BAZIOTES, 1952.

« D'habitude je travaille à une œuvre pendant longtemps, jusqu'à ce que se dissipe l'atmosphère de l'arbitraire et que la couleur tombe dans les positions qui semblent prédestinées... Peindre signifie posséder plutôt que faire des images. »

PHILIP GUSTON, 1956.

« Le rôle de l'artiste est de concrétiser le spirituel afin qu'il soit là pour être possédé. »

ROBERT MOTHERWELL.

Aucun des dix-sept peintres représentés dans cette exposition ne parle pour les autres, pas plus qu'il ne peint pour les autres. En principe leur individualisme — de même que celui de Kierkegaard qu'ils honorent — n'admet pas de compromis. A leurs yeux, quoi qu'en dise John Donne, chaque homme est une île.

Bien que les remarques d'un peintre au sujet de son art ne soient pas toujours à prendre au pied de la lettre, les citations qui précèdent, de même que les déclarations contenues dans les pages suivantes de ce catalogue, indiquent que ces artistes partagent certaines convictions profondes. Un grand nombre d'entre eux ont le sentiment que leur peinture est un effort obstiné, ardu, même désespéré, tendant à découvrir le « moi » ou la « réalité », un effort auquel la personnalité entière doit se dédier sans réserve : Je peins, donc je suis. En face d'une toile vierge, ils tentent de « saisir l'être authentique à travers l'action, la décision, l'élan de la foi, » selon les termes existentialistes de Karl Jaspers.

A vrai dire, leurs propos ont souvent des échos existentialistes, mais leur « angoisse », leur « engagement », leur « redoutable liberté » se rapportent avant tout à leur travail. Ils dédaignent les valeurs conventionnelles de la société qui les entoure, mais ils ne sont pas politiquement « engagés », bien que leurs peintures aient été vantées et condamnées en tant que démonstrations symboliques de liberté dans un monde où la liberté implique une attitude politique.

Au cours de ces dernières années, quelques-uns de ces peintres ont été attirés par la philosophie du Zen japonais, avec son humour transcendantal et son exploration du « moi » à travers l'intuition. Mais quoique l'existentialisme et le Zen leur aient apporté quelque mesure d'encouragement et de justification, ces philosophies n'ont exercé sur leur art qu'un effet sporadique.

Plus directe, à la fois sur le plan philosophique et technique, avait été l'influence exercée sur la peinture du groupe par le surréalisme. En particulier à l'origine de leur orientation nouvelle, pendant la guerre, un certain nombre de peintres furent influencés par la doctrine d'André Breton de « pur automatisme psychique... sans le moindre contrôle exercé par la raison et en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. » L'automatisme était, et est encore, une technique largement employée, mais il est rare qu'elle le soit sans aucun contrôle ou sans révision ultérieure. Et d'ailleurs, dès le début, le programme de Breton qui s'appuyait sur les théories freudiennes et marxistes semblait le céder en importance aux explorations de Jung dans le domaine du mythe et du symbole archaïque.

Les artistes dont les œuvres figurent dans cette exposition représentent le noyau central et les meilleurs talents périphériques du mouvement généralement appelé « expressionnisme abstrait » ou, moins couramment, « peinture d'action ». Chacune de ces deux dénominations avait été envisagée comme titre pour cette exposition.

Expressionnisme abstrait, terme utilisé pendant peu de temps à Berlin en 1919, fut repris en Amérique aux environs de 1929 pour désigner les premières abstractions de Kandinsky, qui devançaient en quelque sorte le mouvement américain auquel ce terme fut appliqué pour la première fois en 1946. Cependant, les peintres de cette exposition sont pour ainsi dire unanimes à nier que leur peinture soit « abstraite », du moins au sens strict, doctrinaire, du mot : et ils rejettent à juste titre toute parenté étroite avec l'expressionnisme allemand, dont de nombreuses manifestations ont eu lieu récemment aux Etats-Unis.

Peinture d'action, appellation que le poète-critique Harold Rosenberg a proposée de préférence à expressionnisme abstrait, dans un important article publié en 1952 (« American Action Painters », *Art News*, Vol. 51. 1952), semble à présent mettre exagérément l'accent sur l'acte physique de peindre. Quoi qu'il en soit, ces artistes détestent les étiquettes et se gardent bien d'employer les mots « mouvement » et « école ».

Un rapide coup d'œil sur l'exposition suffit à révéler l'étonnante variété des peintures. Comment des toiles pourraient-elles différer davantage les unes des autres que les noirs larges et incisifs de Kline des brouillards dissonants de Rothko, ou le *perpetuum mobile* dyonisiaque de Pollock du trait unique, vertical, obsédant de Newman ? Alors, quel est donc le lien existant entre ces peintures ?

D'abord, leurs dimensions. Peintes à bout de bras, à l'aide de grands gestes, elles défient à la fois le peintre et le spectateur. Elles enveloppent le regard, elles semblent immanentes. Elles sont aussi vastes que les peintures murales, mais leur échelle de même que l'absence d'illusion de profondeur ne se rattachent à la décoration architecturale que par des liens de coïncidence. L'absence de relief est due plutôt à la préoccupation du peintre pour l'acte de peindre en tant que principal instrument d'expression, préoccupation qui tend, en outre, à éliminer toute suggestion imitative des formes, textures, couleurs et espaces du monde réel qui pourraient rivaliser avec les réalités essentielles de la couleur sur la toile.

Par voie de conséquence, plutôt que par intention, la plupart de ces peintures semblent abstraites. Mais en esprit, à vrai dire, elles ne sont jamais formalistes ou non figuratives, pas plus qu'elles ne reflètent, théoriquement, le moindre souci de l'esthétique traditionnelle des « valeurs plastiques », composition, qualité du

dessin, beauté de surface, harmonie des couleurs. Lorsque ces valeurs apparaissent, et c'est assez fréquent, elles sont le résultat d'une lutte pour l'ordre presque aussi intuitive que le chaos initial par lequel les peintures commencent.

Bien que l'abstraction soit la note dominante, les peintres affirment qu'ils s'intéressent profondément au sujet ou contenu. Cependant le contenu n'est jamais explicite ou évident, même lorsqu'apparaissent des formes reconnaissables, comme dans certaines peintures de Kooning, Baziotes et Gottlieb. Il est rare que l'on puisse expliquer par des associations d'idées conscientes les sensations de crainte, gaieté, colère, violence ou tranquillité que transmettent ou suggèrent ces peintures.

Par principe, en somme, ces peintres ne font rien délibérément dans leur travail pour faciliter la « communication ». Mais en dépit de cette attitude intransigeante, leur popularité ne cesse de croître et ce résultat est dû dans une large mesure à ce que les peintures mêmes ont un pouvoir sensuel, émotif, esthétique et parfois mystique qui est efficace et peut être irrésistible.

Le mouvement prit naissance il y a une quinzaine d'années à New York, pendant la guerre. A cette époque, la peinture américaine était d'une diversité ahurissante et sans direction dominante. Les « vieux maîtres » tels que John Marin, Edward Hopper, Max Weber, Stuart Davis, avaient plus de succès que jamais ; l'outrecuidant régionalisme du « Mid-West », bien qu'il fît encore du bruit, se mourait en même temps que l'isolationnisme « America First », son équivalent politique. La plupart des artistes qui au cours des dix années de la grande crise économique avaient été naïvement attirés par le communisme se sentaient désillusionnés à la fois par les machinations du parti et par le réalisme socialiste. Il y avait des réalistes romantiques qui se reportaient nostalgiquement au début du dix-neuvième siècle, et des « réalistes magiques », et des peintres sociaux tel que l'admirable Ben Shahn. Les jeunes expressionnistes Hyman Bloom et Jack Levine prospéraient à Boston, tandis que de la côte du Pacifique venait l'art visionnaire de Mark Tobey et de Morris Graves, accusant par l'esprit et la technique une influence orientale. Il y avait également un très vif intérêt pour les « primitifs modernes », mais personne n'avait découvert un Douanier Rousseau américain.

Avant 1940, période réactionnaire sur le plan artistique, le groupe américain des peintres abstraits *(American Abstract Artists)* avait tenu bon, de même que ses alliés, Abstraction-Création, à Paris et *Unit One*, en Angleterre. Mais bien qu'ils eussent adopté un style cubiste assez sévère ou un style non figuratif, ils ne semblèrent pas tirer grand profit de l'arrivée aux Etats-Unis de Léger, Mondrian et des maîtres du Bauhaus. D'autres jeunes peintres, qui ne constituaient pas encore un groupe, furent profondément influencés par les surréalistes réfugiés de la guerre,

notamment par Max Ernst, André Masson, Marcel Duchamp (qui avait été à la tête du dadaïsme new-yorkais pendant la première guerre mondiale), le poète André Breton et le jeune peintre Matta Echaurren. Non moins importante était l'influence de l'ancien groupe des surréalistes, Picasso, Miró et Arp, bien que ces derniers fussent restés en Europe.

A New York, le groupe des surréalistes trouva son principal soutien en la personne de Peggy Guggenheim dont la galerie « Art of This Century » (Art de notre siècle) fut ouverte en automne 1942 et resta le centre le plus actif de la peinture américaine d'avant-garde jusqu'au retour de sa fondatrice en Europe, en 1947. Sa brillante initiative fut alors poursuivie par les nouvelles galeries de Betty Parsons, Charles Egan et Sam Kootz. « Art of This Century » organisa des expositions individuelles pour Motherwell, Baziotes, Rothko et Still et non moins de quatre pour Pollock. Arshile Gorky, le plus important des premiers maîtres du mouvement, exposa ses œuvres dans un autre centre surréaliste, la galerie Julien Levy, avec la bénédiction poétique de Breton.

Il y avait dans ce groupe des artistes qui s'intéressaient à l'œuvre de certains de leurs aînés tels que Ryder, Marin et Dove, et pendant quelque temps Rothko, Pollock, Gottlieb et Still furent influencés par l'imagerie symbolique de l'art primitif, en particulier celle de la côte nord-ouest de l'Amérique. Tout au long de cette première période, et même par la suite, Hans Hofmann, un Allemand de la génération de Picasso qui avait étudié à Paris, fut le maître inspiré des jeunes peintres et devint leur « doyen », sans toutefois exercer une influence notable sur les chefs de file.

La plupart des artistes représentés dans cette exposition avaient déjà trouvé leur voie avant 1950. Et ils avaient été généralement reconnus, non sans résistance, comme la florissante avant-garde de la peinture américaine, grâce aux galeries déjà mentionnées, à des critiques enthousiastes tels que Clement Greenberg, à une poignée d'éditeurs, de professeurs, collectionneurs et fonctionnaires de musées et, par-dessus tout, grâce à l'extraordinaire énergie, au talent et à la fortitude qu'ils avaient eux-mêmes démontrés.

Cependant ils ne constituaient pas une compacte phalange. Gorky avait été un peintre bien connu, mais sans grande originalité pendant une quinzaine d'années avant d'affirmer sa propre personnalité aux environs de 1943. Pollock et Baziotes, nés tous deux en 1912, avaient travaillé dans l'obscurité jusqu'en 1942-43, époque à laquelle ils se révélèrent en même temps que le jeune et éloquent Motherwell. Pollock exposa ses premières peintures entièrement abstraites vers 1945, et en 1947 il inventa sa technique dite « drip ». De leur côté, Rothko et Still, travaillant une partie du temps en Californie, développaient l'un et l'autre un style caractéristique ; Gottlieb se détournait des formes pictographiques et Stamos, de vingt ans leur cadet, avait eu sa première exposition. En 1948, de Kooning, alors âgé de quarante-

quatre ans, adhéra officiellement au mouvement dont il devint rapidement une importante figure ; Tomlin avait presque cinquante ans ; Kline, Newman, Brooks et Guston, tous des peintres mûrs, changèrent également leur manière, Guston après avoir renoncé à un brillant succès dans un style plus réaliste. Depuis 1950, des centaines et des centaines de peintres américains se sont ralliés à « l'expressionnisme abstrait », certains d'entre eux, comme Tworkov, à mi-chemin de leur carrière, d'autres comme Hartigan et Francis alors qu'ils étaient encore des étudiants. Sam Francis est unique en son genre, car il est dans cette exposition le seul peintre vivant à l'étranger et le seul dont la réputation se soit établie sans la contribution de New York, étant donné qu'il s'est rendu directement à Paris en quittant San Francisco où Still et Rothko avaient été des professeurs estimés et influents. Parmi les sculpteurs qui se sont mêlés et parfois même étroitement associés au mouvement des peintres, il convient de citer notamment Herbert Ferber, David Hare, Ibram Lassaw, Seymour Lipton, Theodore Roszak et David Smith.

Après les premières années d'incertitude, le mouvement s'épanouit dans sa pleine maturité aux environs de 1948, point de départ approximatif de cette exposition. En raison de sa prédominance, il s'est naturellement heurté à une vive résistance aux Etats-Unis, tant de la part des artistes que du public, mais il a suscité un intérêt de portée générale et il a même influencé la peinture de quelques-uns de ses adversaires les plus acharnés. D'aucuns opposent encore une résistance farouche à ce qui désormais est inévitablement en vogue. Il y aura des réactions et des contre-révolutions, et il en est déjà que l'on voit poindre. Fort heureusement, l'absence de dogme, la variété et la flexibilité inhérentes au mouvement permettent les divergences même parmi ses chefs de file ; il y a quelques années, par exemple, Pollock et de Kooning peignirent quelques toiles comportant des formes reconnaissables, à la consternation de certains de leurs adeptes qui avaient tendance à faire de l'abstraction un système orthodoxe.

Depuis plus d'une douzaine d'années, des œuvres de quelques-uns de ces artistes ont été exposées à l'étranger, d'abord en Europe, puis en Amérique Latine et en Orient. Elles ont soulevé des controverses mais également de l'enthousiasme, grâce en partie à des artistes travaillant dans une voie similaire, grâce aussi à d'autres champions de la même cause.

Avoir eu l'occasion d'écrire ces quelques mots d'introduction est un honneur pour un Américain qui a suivi avec une vive émotion et une grande fierté l'évolution des artistes ici représentés, leur longue lutte — avec eux-mêmes plus encore qu'avec le public — pour assister ensuite à leur triomphe.

ALFRED H. BARR, JR.
Directeur des Collections
The Museum of Modern Art, New York.

WILLIAM BAZIOTES

Né en 1912 à Pittsburgh, Pennsylvanie. Jeunesse à Reading, Pennsylvanie. Arrive à New York en 1933 ; étudie à la National Academy of Design de 1933 à 1936. Travaille pour le WPA Federal Art Project, à New York, d'abord comme professeur, 1936-1938, et ensuite chargé d'exécuter des peintures, 1938-1941. En 1948, fonde avec Motherwell, Newman et Rothko, East 8 th Street à New York, l'école appelée « Subjects of the Artist » qui par la suite devint « The Club », lieu de réunions hebdomadaires des artistes d'avant-garde ; enseigne de 1949 à 1952 à la Brooklyn Museum Art School, New York, et à la New York University ; de 1950 à 1952, au People's Art Center of the Museum of Modern Art, New York ; depuis 1952, enseigne au Hunter College, New York. Vit à New York.

Expositions individuelles : Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1944, Galerie Maeght, Paris, 1947 ; Kootz Gallery, New York, 1946, 1947, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1956, 1958.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 13 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1952 ; *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis, 1955-1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Kootz Gallery Group, Galerie Maeght, Paris, 1947 *American Vanguard for Paris*, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952) ; Section des Etats-Unis, II Bienal, Sao Paulo, 1953 ; Section des Etats-Unis, Dixième Conférence Inter-Américaine, Caracas, 1954 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956.

1. **NAIN. 1947 (Planche I).**
   Huile sur toile. H. 1 m 067 ; L. 0 m 917.
   Museum of Modern Art, New York, New York (Fonds d'acquisitions A. Conger Goodyear).

2. **PAYSAGE PRIMITIF. 1953.**
   Huile sur toile. H. 1 m 534 ; L. 1 m 829.
   Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvanie (A la mémoire de Samuel S. Fleisher).

3. **POMPEI. 1955.**
   Museum of Modern Art, New York, New York (Fonds d'acquisitions Mrs. Louise Smith).

4. **PAYSAGE ROUGE. 1957.**
   Huile sur toile. H. 1 m 828 ; L. 1 m 530.
   Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota (Fonds d'acquisitions Bigelow).

JAMES BROOKS

Né en 1906 à Saint-Louis, Missouri ; élevé dans l'Ouest. De 1916 à 1926 à Dallas, Texas ; y étudie à la Southern Methodist University de 1923 à 1925. A New York en 1926. Etudie à l'Art Students League de 1927 à 1930 avec Kimon Nicolaides et Boardman Robinson. De 1938 à 1942, travaille pour le WPA Federal Art Project à New York, et exécute des peintures murales à la Queensborough Public Library, Woodside Branch (1938) et à l'International Overseas Air Terminal de l'aéroport La Guardia (1942). Dans l'armée américaine, 1942-1945, en Egypte et dans le Moyen-Orient. En 1952 reçoit le cinquième prix à l'International Exhibition of Painting du Carnegie Institute de Pittsburgh, Pennsylvanie. De 1946 à 1948, enseigne à la Columbia University, à New York ; en 1955-1956, critique de peinture à Yale University. Depuis 1948, enseigne au Pratt Institute de Brooklyn. Vit à New York et à Springs, Long Island, New York.

Expositions individuelles : Peridot Gallery, New York, annuellement 1950-1953 ; Miller-Pollard Gallery, Seattle, 1952 ; Area Arts, San Francisco, 1953 ; Grace Borgenicht Gallery, New York, 1954 ; Stable Gallery, New York, 1957.

Expositions collectives avec Etats-Unis : The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et St. Louis, 1955-1956 ; *12 Americans,* The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1952, (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952) ; *Recent American Watercolors,* France (5 villes), 1956-1957 ; Section des Etats-Unis, IV Bienal, Sao Paulo, 1957.

5. **R. 1953.**
   Huile sur toile. H. 2 m 096 ; L. 2 m 235.
   Stable Gallery, New York, New York.

6. **QUALM. 1954.**
   Huile sur toile. H. 1 m 549 ; L. 1 m 461.
   Museum of Modern Art, New York, New York (Don de Mrs. Bliss Parkinson).

7. **JACKSON (1956). (Flancho II.)**
   Huile sur toile. H. 1 m 696 ; L. 1 m 772.
   Collection Nelson A. Rockefeller, New York, New York.

8. **KARRIG. 1956.**
   Huile sur toile. H. 2 m 010 ; L. 1 m 868.
   Stable Gallery, New York, New York.

9. **BIXBY. 1958.**
   Huile sur toile. H. 1 m 296 ; L. 1 m 676.
   Stable Gallery, New York, New York.

SAM FRANCIS

Né en 1923 à San Mateo, Californie. Etudes à l'University of California, à Berkeley, 1941-1943 ; diplôme de Bachelor of Arts en 1949, de Master of Arts en 1950. Dans l'aviation américaine, 1943-1945. Commence à peindre à San Francisco, en 1945. Se rend à Paris en 1950. Peintures murales pour la Kunsthalle de Bâle, 1956-1958. Au Japon en 1957 ; y exécute une peinture murale pour l'école de décoration florale Sofu, à Tokyo. Vit à Paris.

Expositions individuelles : Galerie Nina Dausset, Paris, 1952 ; Galerie Rive Droite, Paris, 1955-1956 ; Martha Jackson Gallery, New York, 1956-1957 ; Gimpel Fils, Londres, 1957 ; Koenfeld et Klipstein, Berne, 1957 ; Galerie des Magasins Toyoko, Tokyo, 1957 ; Galerie des Magasins Kintetsu, Osaka, 1957.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1936.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Salon de Mai, Paris, 1950 ; Galerie Nina Dausset, Paris, 1951 ; *Signifiants de l'Informel*, Studio Paul Facchetti, Paris (organisée par Michel Tapié), 1952 ; *Un Art Autre*, Studio Paul Facchetti (organisée par Michel Tapié), 1953 ; *Opposing Forces*, Institute of Contemporary Art, Londres, 1953; Galerie Rive Droite, Paris, 1954 ; Galleria Spazio, Rome, 1954, 1955 ; *Tendances Actuelles*, Kunsthalle, Berne, 1955 ; Galerie Samlaran, Stockholm, 1955 ; Section des Etats-Unis, 4 th International Art Exhibition, Japon (9 villes), 1957 (y reçoit un des cinq prix décernés à des artistes non-japonais) ; *Exploration of Paint*, Arthur Tooth and Sons, Ltd., Londres, 1957 ; *New Trends in Painting*, Arts Council, Gallery, Londres, 1957.

10. **GRAND ROUGE (1953).**
Huile sur toile. H. 3 m 022 ; L. 1 m 930.
Museum of Modern Art, New York, New York (Don de Mr. et Mrs. David Rockefeller).

11. **NOIR DANS ROUGE (1953).**
Huile sur toile. H. 1 m 956 ; L. 1 m 302.
Museum of Modern Art, New York, New York (Fonds d'acquisitions Blanchette Rockefeller).

12. **BLEU ET NOIR (1954). (Planche III.)**
Huile sur toile. H. 1 m 956. L. 1 m 308.
Collection E.J. Power, Londres, Angleterre.

13. **ARCUEIL (1956).**
Huile sur toile. H. 2 m 082 ; L. 1 m 942.
Martha Jackson Gallery, New York, New York.

ARSHILE GORKY

Né en 1905 à Hayotz Dzore, en Arménie turque. Pendant la première guerre mondiale, émigre en Transcaucasie et de 1916 à 1918, étudie à l'Institut Polytechnique de Tiflis. Arrive aux Etats-Unis en 1920 ; se fixe d'abord à Watertown, Massachusetts, puis à Providence ; suit des cours du soir à la Rhode Island School of Design. A Boston en 1923 ; étudie à la New School of Design et y fait, en 1924, un cours d'anatomie descriptive. Se rend à New York en 1925, fréquente pendant peu de temps la National Academy of Design. De 1926 à 1931, enseigne à la Grand Central School of Art. De 1936 à 1938, travaille pour le WPA Federal Art Project, à New York, et exécute pour l'aéroport de Newark, New Jersey, des peintures murales (aujourd'hui disparues). En 1939, autre peinture murale pour le Pavillon de l'Aviation de l'Exposition Universelle de New York. En 1942, organise des cours de camouflage à la Grand Central School of Art, à New York. A partir de 1943, vit tantôt en Virginie, tantôt dans le Connecticut. Se suicide en 1948.

Expositions individuelles : Guild Art Gallery, New York, 1932, 1935 (dessins) 1936 ; Mellon Galleries, Philadelphie, 1934 ; Boyer Art Galleries, Philadelphia, 1935 (dessins) ; Boyer Gallery, New York, 1938 ; San Francisco Museum of Art, 1941 ; Julien Levy Gallery, New York, 1945, 1946, 1947 (dessins), 1948 ; Kootz Gallery, New York, 1947, 1950, 1951 (dessins). Exposition commémorative, Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à Minneapolis et à San Francisco, 1951. Art Museum, Princeton University, 1952 ; Paul Kantor Gallery, Los Angeles, 1952 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1953, 1955 (dessins), 1957.

Expositions collectives aux Etats-Unis : An Exhibition of Work by 46 Painters and Sculptors under 35 years of Age, The Museum of Modern Art, New York, 1930 ; *Abstract Painting in America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1935 ; *14 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1946.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : La Pintura Contemporánea Norteamericana, New York, La Havane, Mexico, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Santiago, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos-Aires, 1941 ; *Le Surréalisme en 1947, Exposition internationale du Surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp*, Galerie Maeght, Paris, 1947 ; Pavillon des Etats-Unis, XXIV Biennale, Venise, 1948 ; Pavillon des Etats-Unis, XXV Biennale, Venise, 1950 ;

American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952) ; Section des Etats-Unis, 2 nd International Contemporary Art Exhibition, Inde (5 villes), 1953 ; *12 Modern American Painters and Sculptors*, Paris, Zurich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki et Oslo, 1953-1954 ; Section des Etats-Unis, Dixième Conférence Inter-Americaine, Caracas, 1954 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (6 villes), 1957.

14. **JOURNAL D'UN SÉDUCTEUR.** 1945.
Huile sur toile. H. 1 m 270 ; L. 1 m 575.
Collection Mr. et Mrs. William A.M. Burden, New York, New York.

15. **LES CALENDRIERS.** 1946-47.
Huile sur toile. H. 1 m 264 ; L. 1 m 524.
Collection Nelson A. Rockefeller, New York, New York.

16. **AGONIE.** 1947.
Huile sur toile. H. 1 m 016 ; L. 1 m 283.
Museum of Modern Art, New York, New York (Fonds d'acquisitions A. Conger Goodyear).

17. **PEINTURE EN VERT FONCÉ** (Vers 1947). **(Planche IV.)**
Huile sur toile. H. 1 m 114 ; L. 1 m 419.
Collection Mrs. H. Gates Lloyd, Haverford, Pennsylvanie.

18. **LA LIMITE.** 1947.
Huile sur papier sur toile de chanvre. H. 1 m 289 ; L. 1 m 588.
Sidney Janis Gallery, New York, New York.

19. **DOUCE NUIT.** 1947.
Huile sur toile. H. 0 m 965 ; L. 1 m 270.
Collection Mr. et Mrs. John Stephan, Greenwich, Connecticut.

ADOLPH GOTTLIEB

Né en 1903, à New York. Etudie à l'Art Students League avec John Sloan et Robert Henri, 1920-1923 ; travaille seul à Paris, Berlin et Munich, 1921-1922. En 1935, fonde à New York avec Rothko le groupe « The Ten ». En 1937, se rend en Arizona. En 1939, est chargé par la Section des Beaux-Arts du Département du Trésor d'exécuter une peinture murale pour le bureau de poste de Yerington, Nevada. Revient à New York la même année. Dessine le rideau du Tabernacle pour la synagogue de la Congrégation B'nai Israël, à Millburn, New Jersey, 1951, et pour le Temple Beth El, à Springfield, Massachusetts, 1953 ; vitrail de façade et peinture murale pour le Park Avenue Synagogue Community Center, New York, 1955. Depuis 1955, enseigne au Pratt Institute de Brooklyn. Vit à New York.

Expositions individuelles : Dudensing Gallery, New York, 1930 ; Uptown Gallery, New York, 1934 ; Theodore A. Cohn Gallery, New York, 1934 ; Artists' Gallery, New York, 1940, 1943 ; Wakefield Gallery, New York, 1944 ; 67 Gallery (Howard Putzel), New York, 1945 ; Nierendorf Gallery, New York, 1945 ; Kootz Gallery, New York, 1947 (deux expositions) et annuellement de 1950 à 1954 ; Jacques Seligman Gallery, New York, 1949 ; Area Arts, San Francisco, 1953 ; Bennington College, Bennington Vermont, 1954 ; Williams College, Williamstown, Massachusetts, 1954 ; Martha Jackson Gallery, New York, 1957 ; Jewish Museum, New York, 1957 ; André Emmerich Gallery, New York, 1958.

Expositions collectives aux Etats-Unis : Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et St. Louis, 1955-1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Knotz Gallery Group, Galerie Maeght, Paris, 1947 ; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952) ; Section des Etats-Unis, 1 st International Art Exhibition, Japon (5 villes), 1952 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Art Exhibition, Japon (8 villes), 1955 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (6 villes), 1957 ; *75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Londres, La Haye, Helsinki, Rome, Cologne, Paris, 1957-1958.

20. **TOURNOI. 1951. (Planche V.)**
Huile sur toile. H. 1 m 530 ; L. 1 m 784.
Appartient à l'artiste, New York, New York.

21. **NOIR, BLEU, ROUGE. 1956.**
Huile sur toile. H. 1 m 830 ; L. 1 m 270.
Appartient à l'artiste, New York, New York.

22. **ROUGE LA NUIT. 1956.**
Huile sur toile. H. 1 m 830 ; L. 2 m 438.
Appartient à l'artiste, New York, New York.

23. **TRACTION LATÉRALE. 1956.**
Huile sur toile. H. 1 m 270 ; L. 1 m 524.
Collection Mr. et Mrs. Clement Greenberg, New York, New York.

24. **EXPLOSION (1957).**
Huile sur toile. H. 2 m 438 ; L. 1 m 016.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

PHILIP GUSTON

Né en 1913 à Montréal, Canada. Aux Etats-Unis en 1916. Elevé à Los Angeles. Autodidacte, sauf pour trois mois d'études à l'Otis Arts Institute de Los Angeles. Au Mexique, 1934 1935. En 1935, à New York. De 1935 à 1940, travaille pour le WPA Federal Art Project, exécutant des peintures murales pour le Federal Works Agency Building à l'Exposition Universelle de New York, 1939, et pour le Queensbridge Housing Project, 1940, etc. D'autres peintures murales lui sont commandées par le Département du Trésor des Etats-Unis, Section des Beaux-Arts, pour le bureau de poste de Commerce, en Georgie, 1938, et pour le Social Security Building de Washington, D. C., 1942. De 1947 à 1949, ayant obtenu une bourse d'études de la Fondation Guggenheim, le Prix de Rome, et une subvention de l'American Academy of Arts and Letters, il visite l'Italie, l'Espagne et la France. Enseigne à Stade University of Iowa, 1941-1945 ; à Washington University, à Saint-Louis, 1945-1947 ; depuis 1950 à New York University. Vit à New York et à West Hurley, New York.

Expositions individuelles : State University of Iowa, 1944 ; Midtown Gallery, New York, 1945 ; School of the Museum of Fine Arts, Boston, 1947 ; Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, New York, 1947 ; University of Minnesota, Minneapolis, 1950 ; Peridot Gallery, New York, 1952 ; Egan Gallery, New York, 1953 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1956, 1958.

Expositions collectives avec Etats-Unis : 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, en 1951-1952) ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York*, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; *Recent American Watercolors*, France (5 villes), 1956-1957 ; Section des Etats-Unis, IV Bienal, Sao Paulo, 1957.

26. **PEINTURE.** 1954.
Huile sur toile. H. 1 m 607 ; L. 1 m 527.
Museum of Modern Art, New York, New York (Don de Philip C. Johnson).

28. **JOIES D'UN MENDIANT.** 1954-55.
Huile sur toile. H. 1 m 833 ; L. 1 m 733.
Collection Boris et Sophie Leaviti, Lana Lobell, Hanover, Pennsylvanie.

27. **LA CHAMBRE.** 1954-55.
Huile sur toile. H. 1 m 828 ; L. 1 m 524.
Collection Mrs. Leo Castelli, New York, New York.

28. **L'HORLOGE.** 1957. (Planche VI.)
Huile sur toile. H. 1 m 931 ; L. 1 m 630.
Collection Mrs. Sherman J. Sexton, Chicago, Illinois.

29. **LE MIROIR.** 1957.
Huile sur toile. H. 1 m 737 ; L. 1 m 549.
Collection Mrs. Bliss Parkinson, New York, New York.

GRACE HARTIGAN

Née en 1922 à Newark, New Jersey ; élevée à Millburn, New Jersey. En Californie 1941-1942. De 1942 à 1947, dessinatrice pour l'industrie de guerre à Bloomfield et à Newark, New Jersey, à New York et à White Plains (New York). Etudie la peinture aux cours du soir d'Isaac Lane Muse, à Newark. Se fixe à New York vers 1945 ; passe un an au Mexique (1948-1949). Vit à New York.

Expositions individuelles : Tibor de Nagy Gallery, New York, annuellement de 1951 à 1955 et en 1957 ; Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York, 1954.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (6 villes), 1957 ; Section des Etats-Unis, 4 th International Art Exhibition, Japon (9 villes), 1957 ; Section des Etats-Unis, IV Bienal, Sao Paulo, 1957.

30. **BAIGNEURS A LA RIVIÈRE.** 1953.
Huile sur toile. H. 1 m 762 ; L. 2 m 255.
Museum of Modern Art, New York, New York (Don anonyme).

31. **VIE URBAINE.** 1956. (Planche IX.)
Huile sur toile. H. 2 m 057 ; L. 2 m 502.
Collection Nelson A. Rockefeller, New York, New York.

32. **LE MARCHÉ ESSEX.** 1956.
Huile sur toile. H. 2 m 054 ; L. 1 m 759.
Collection Mrs. John D. Rockefeller III, New York, New York.

33. **INTÉRIEUR, "THE CREEKS".** 1957.
Huile sur toile. H. 2 m 298 ; L. 2 m 438.
Collection Philip C. Johnson, New Canaan, Connecticut.

34. **DANS ORCHARD STREET.** 1957
Huile sur toile. H. 1 m 791 ; L. 2 m 037.
Collection Mr. et Mrs. Patrick B. McGinnis, Boston, Massachusetts.

FRANZ KLINE

Né en 1910 à Wilkes-Barre, Pennsylvanie ; jeunesse à Philadelphie. Etudes à la School of Fine and Applied Arts de Boston University (1931-1935) ; à la Heatherly's Art School à Londres (1937-1938). Se rend à New York en 1938. Expose annuellement de 1942 à 1945 à la National Academy of Design, à New York. Enseigne au Black Mountain College, North Carolina, pendant l'été 1952 ; au Pratt Institute, Brooklyn, New York, en 1953-1954 ; à la Philadelphia Museum School of Art, en 1954. Vit à New York.

Expositions individuelles : Egan Galleries, New York, 1950, 1951, 1954 ; Margaret Brown Gallery, Boston, 1952 ; Institute of Design, Chicago, 1954 ; Allan Frumkin Gallery, Chicago, 1954 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1956, 1958 ; Galerie « La Tartaruga », Rome, 1958.

Expositions collectives aux Etats-Unis : The New Decade. Whitney Museum of American Art, New York (présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis, 1955-1956 ; *12 Americans,* The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952); Section des Etats-Unis, Dixième Conférence Inter-américaine, Caracas, 1954 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York,* Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; Pavillon des Etats-Unis, XXVIII Biennale, Venise, 1956 ; *Recent American Watercolors,* France (5 villes) 1956-1957 ; *75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York,* Londres, La Haye, Helsinki, Rome, Cologne, Paris, 1957-1958.

35. CARDINAL. 1950. (Planche VIII.)
Huile sur toile. H. 1 m 968 ; L. 1 m 445.
Collection Mr. et Mrs. George Poindexter, New York, New York.

36. LE CHEF (1950).
Huile sur toile. H. 1 m 483 ; L. 1 m 867.
Museum of Modern Art, New York, New York (Don de Mr. et Mrs. David M. Solinger).

37. ACCENT GRAVE. 1955.
Huile sur toile. H. 1 m 911 ; L. 1 m 315.
Collection Mrs. John D. Rockefeller III, New York, New York.

38. L'ILOT WANAMAKER (1955).
Huile sur toile. H. 2 m ; L. 1 m 81.
Collection Richard Brown Baker, New York, New York.

39. GARCIA. 1957.
Huile sur toile. H. 2 m 413 ; L. 2 m 022.
Sidney Janis Gallery, New York, New York.

WILLEM DE KOONING

Né en 1904 à Rotterdam, Hollande. A 12 ans, en apprentissage dans une entreprise de peinture et décoration, puis en 1919, chez le peintre Bernard Romein et suit des cours du soir à l'Académie des Beaux-Arts de Rotterdam ; diplômé en 1924. Ensuite fréquente des écoles d'art de Bruxelles et d'Anvers. Aux Etats-Unis en 1926. Peintre en bâtiment, décorateur, et, sur commande, travaux publicitaires et décors de théâtre. Travaille pour le WPA Federal Art Project, New York, (1935-1936), sections de peinture murale et de chevalet. Exécute une peinture murale pour l'Exposition Universelle de New York, 1939. Enseigne à Yale University, 1950-1951. Vit à New York.

Expositions individuelles : Egan Galleries, New York, 1948 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1953, 1956 ; School of the Museum of Fine Arts, Boston, 1953 ; Workshop Art Center, Washington, D. C., 1953.

Expositions collectives aux Etats-Unis : The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York (présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis), 1955-1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Pavillon des Etats-Unis, XXIV Biennale, Venise, 1948 ; Pavillon des Etats-Unis, XXV Biennale, Venise, 1950 ; Section des Etats-Unis, I Bienal Sao Paulo, 1951, *American Vanguard Art for Paris,* Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952) ; Section des Etats-Unis, II Bienal Sao Paulo, 1953 ; Pavillon des Etats-Unis, XXVII Biennale, Venise, 1954 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York,* Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; Pavillon des Etats-Unis, XXVIII Biennale, Venise, 1956 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (6 villes), 1957.

40. **PEINTURE (1948).**
Huile et ripolin sur toile. H. 1 m 083 ; L. 1 m 425.
Museum of Modern Art, New York, New York.

41. **FEMME I (1950-52). (Planche VII.)**
Huile et fusain sur toile. H. 1 m 928 ; L. 1 m 473.
Museum of Modern Art, New York, New York.

42. **FEMME II (1952).**
Huile sur toile. H. 1 m 499 ; L. 1 m 093.
Museum of Modern Art, New York, New York (Don de Mrs. John D. Rockefeller III).

43. **"POLICE GAZETTE" (1955).**
Huile sur toile. H. 1 m 092 ; L. 1 m 276.
Collection Mr. et Mrs. Walter Bareiss, Greenwich, Connecticut.

44. **FÉVRIER (1957).**
Huile sur toile. H. 2 m 013 ; L. 1 m 753.
Collection Dr. et Mrs. Edgar Berman, Baltimore, Maryland.

ROBERT MOTHERWELL

Né en 1915 à Aberdeen, Etat de Washington. De 1918 à 1937, vit à San Francisco. En 1937, diplôme de Bachelor of Arts à Stanford University, Californie. Se rend à New York en 1939. Fréquente Columbia University, 1940-1941. Voyages en Europe en 1935, 1937-1939, 1955. Expose pour la première fois en 1942 à l'Exposition surréaliste internationale organisée par le Coordinating Council of the French Relief Societies, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942. En 1948, fonde avec Baziotes, Newman et Rothko, East 8 th Street, l'école appelée « Subjects of the Artist » qui par la suite devint « The Club », lieu de réunions hebdomadaires des artistes d'avant-garde. Co-éditeur de *Possibilities,* 1947-1948 ; éditeur de la série *The Documents of Modern Art,* 1944-1951, et de *Modern Artists in America,* No. 1, New York, 1952. Exécute une peinture murale pour la synagogue de la Congrégation B'nai Israël, à Milburn, New Jersey, 1951. Visite l'Allemegne occidentale dans le cadre d'un programme d'échanges culturels de la République Fédérale allemande, 1954. Enseigne au Hunter College, New York, depuis 1951. Vit à New York.

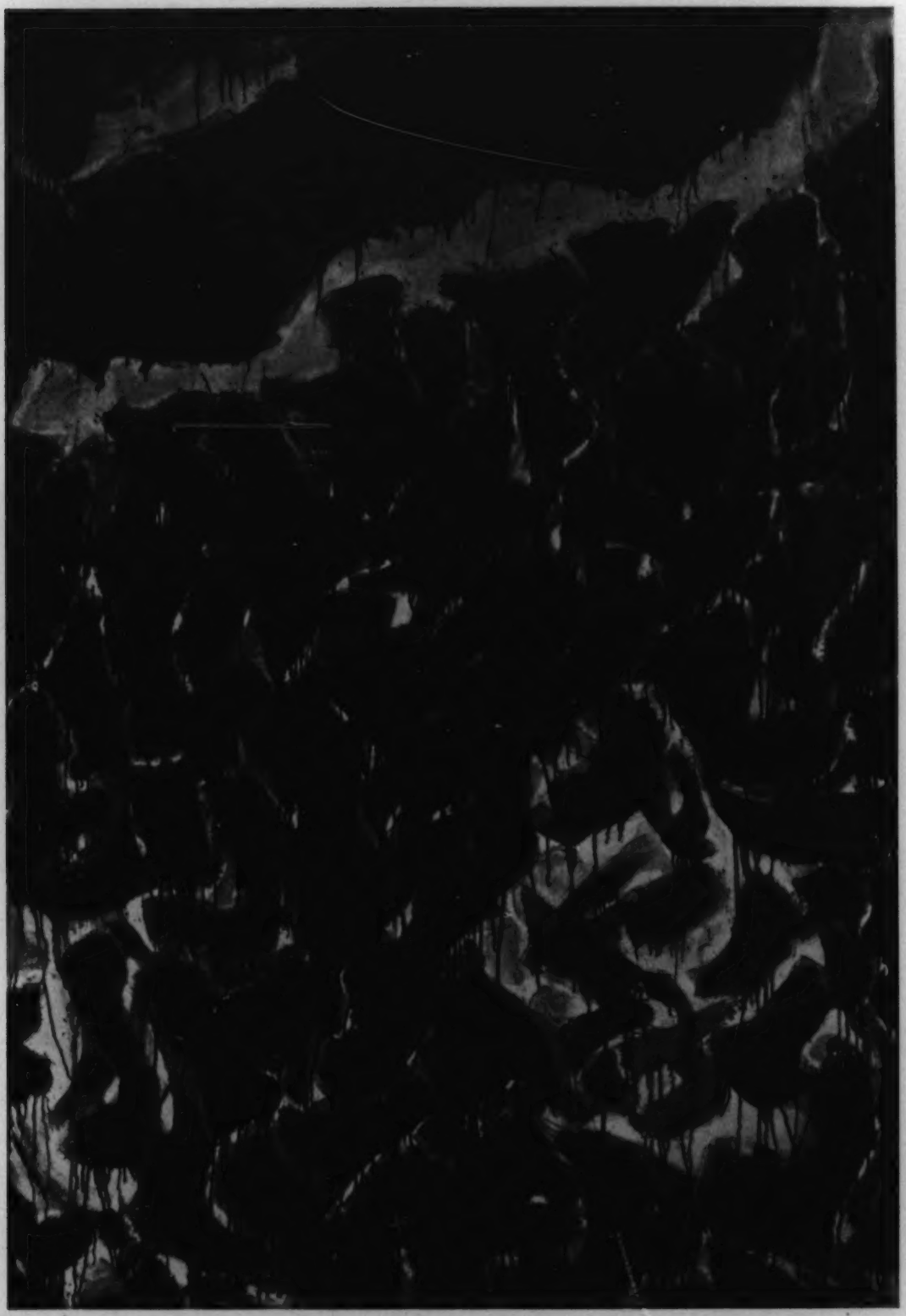
Expositions individuelles : Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1944 ; Kootz Gallery, New York, annuellement 1946-1953 ; Arts Club of Chicago, 1946 ; San Francisco Museum of Art, 1946 ; Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1946 ; Oberlin College, Ohio, 1953 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1957.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 14 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1946 ; *The New Decade,* Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis, 1955-1956.

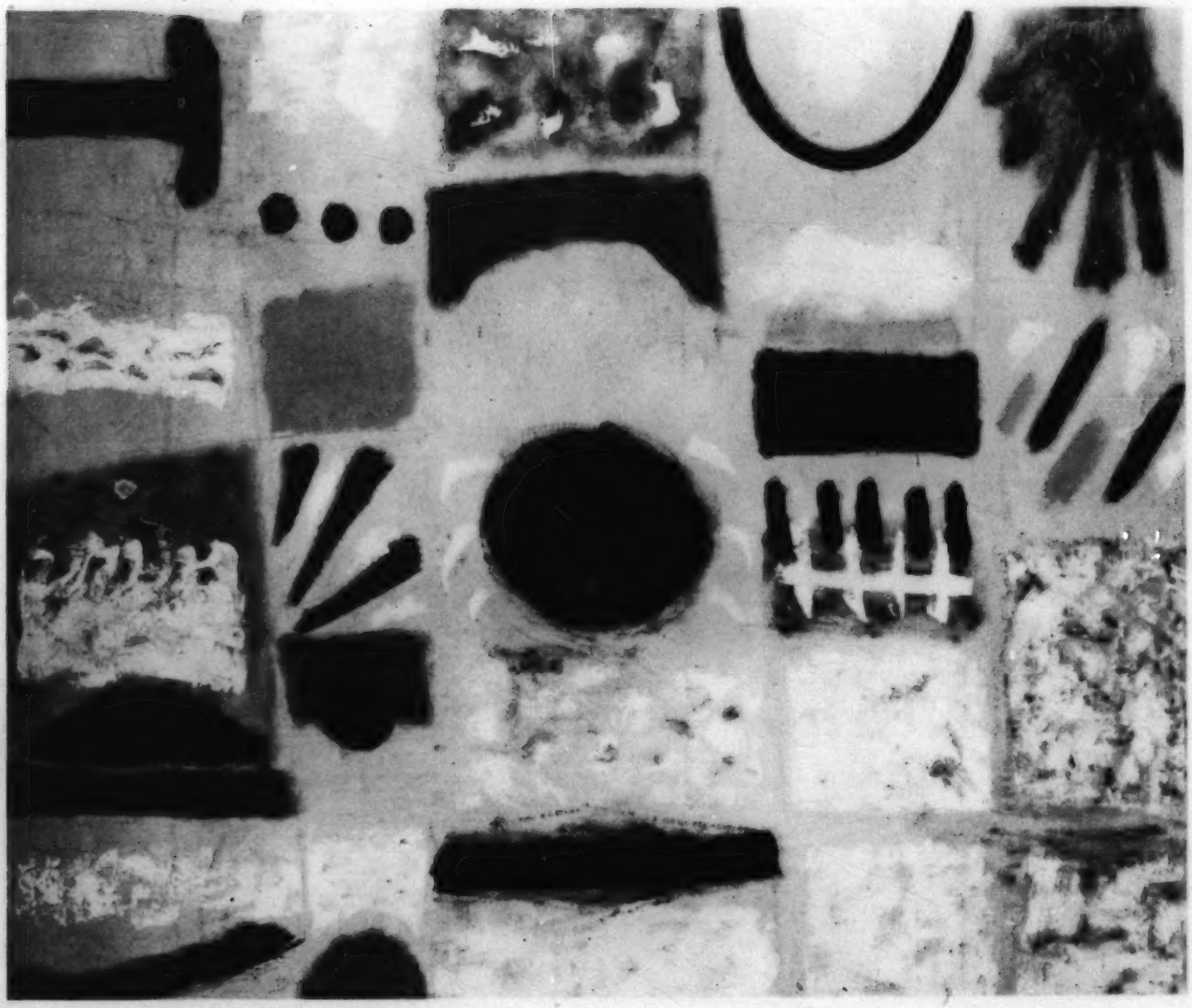
Pl. I. William Baziotes. Nain. Cat. 1

Pl. II. James Brooks. Jackson. Cat. 7

Pl. III. Sam Francis. Bleu et noir. Cat. 12



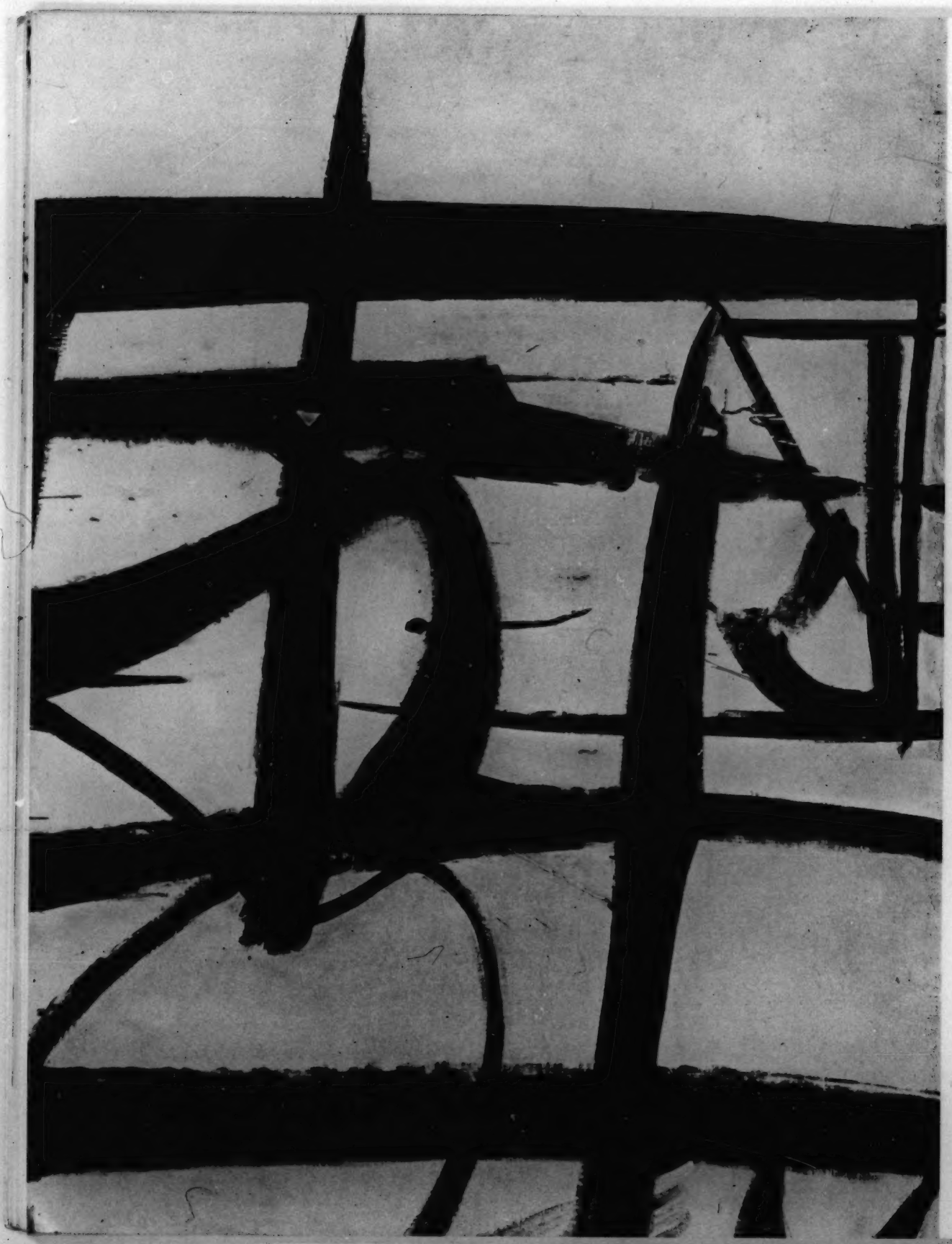
Pl. IV. Arshile Gorky. Peinture en vert foncé. Cat. 17

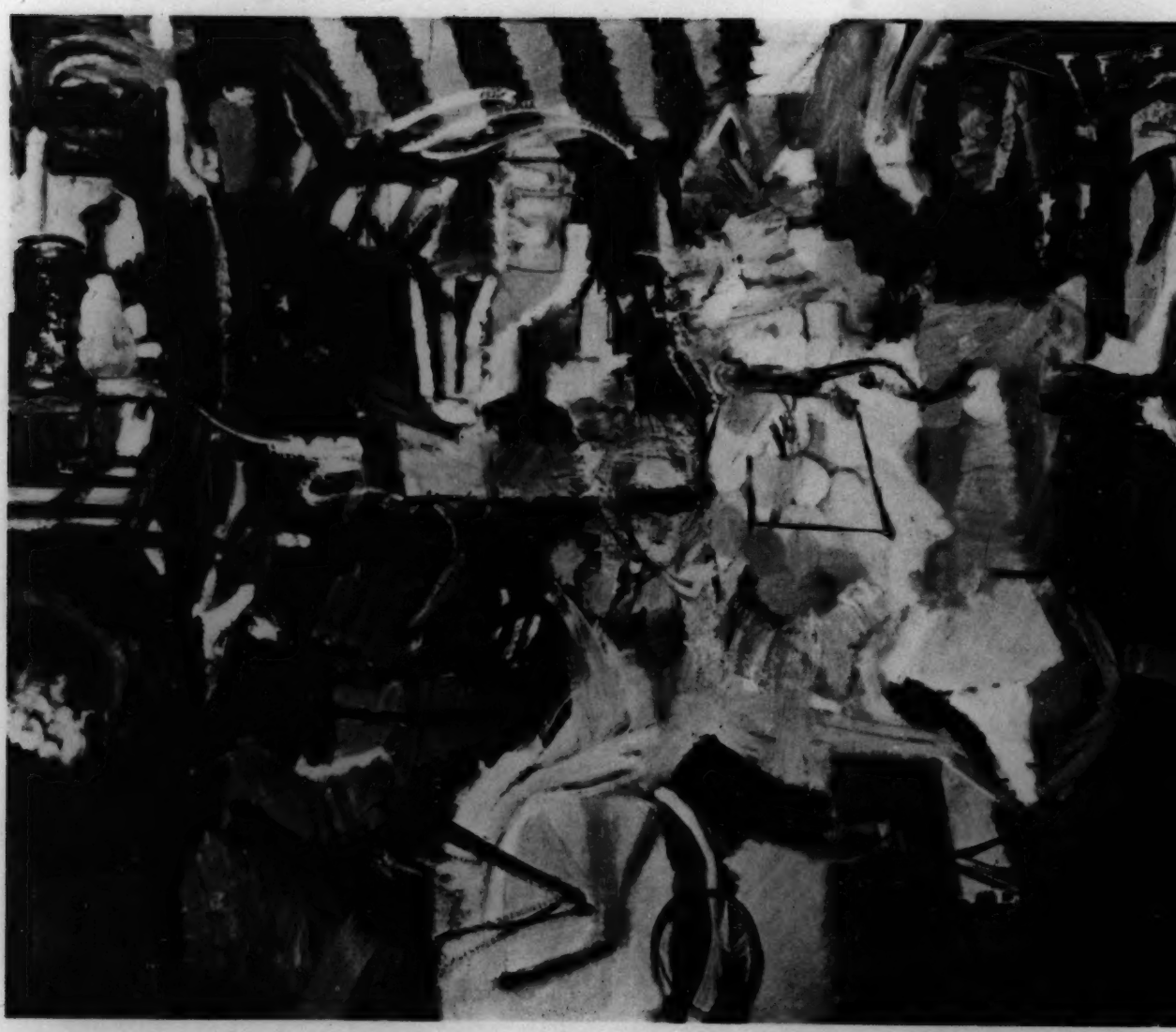


Pl. V. Adolph Gottlieb. Tournoi. Cat. 20

Pl. VI. Philip Guston. L'horloge. Cat. 28

Pl. VII. William de Kooning. Femme I. Cat. 41



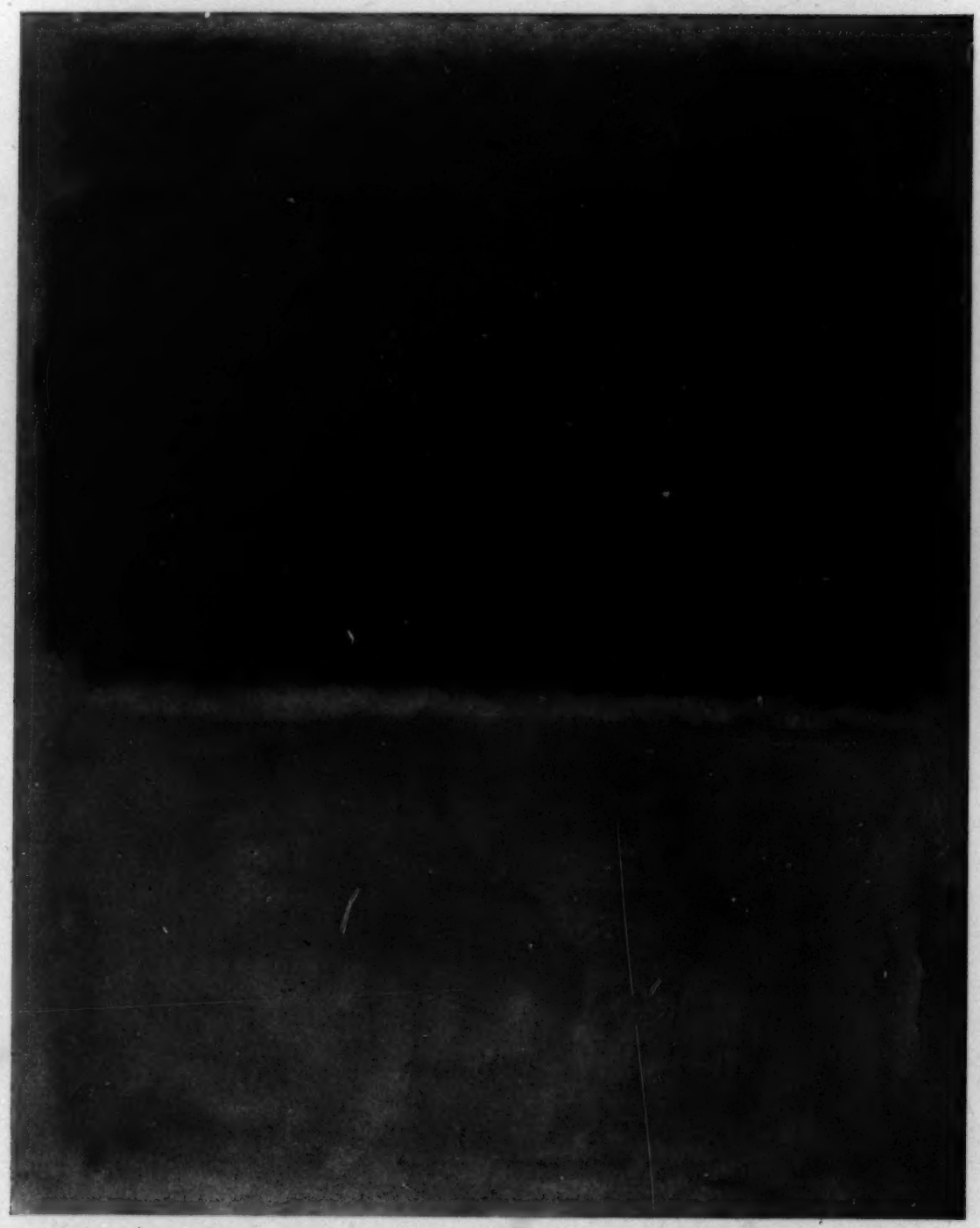


Pl. IX. Grace HARTIGNAN. Vie urbaine. Cat. 31

Pl. VIII. Franz KLINE. Cardinal. Cat. 35

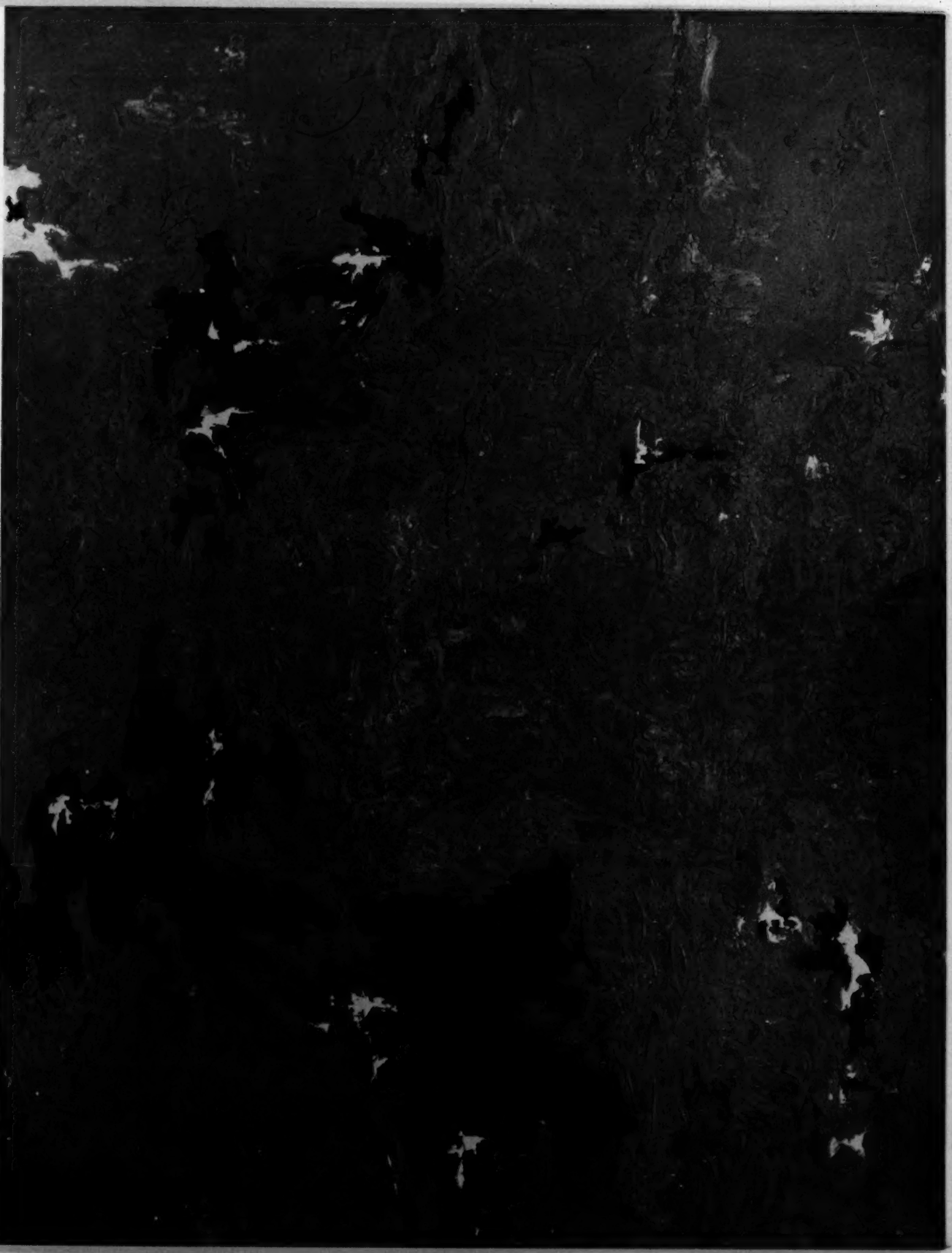
Pl. X. Robert MOTHERWELL. Je t'aime, numéro 3, avec pain. Cat. 48

Pl. XI. Barnett NEWMAN. Abraham. Cat. 50



Pl. XII. Mark Rothko. Beige et noir, sur rouge. Cat. 62

Pl. XIII. Clyfford Still. Numéro 2. Cat. 68



Pl. XIV. Theodoros Stamos. Neige haute, soleil bas, numéro 3. Cat. 65

Pl. XV. Bradley Walker Tomlin. N° 9 : A la louange de Gertrude Stein. Cat. 74

Pl. XVI. Jack Tworkov. Transversal. Cat. 81

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Kootz Gallery Group, Galerie Mæght, Paris, 1947 ; Section des Etats-Unis, II Bienal, Sao Paulo, 1951 ; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952) ; Section des Etats-Unis, Dixième Conférence Inter-Americaine, Caracas, 1954 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Art Exhibition, Japon (8 villes), 1955 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art*, New York, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956.

45. **PERSONNAGE AVEC OCRE JAUNE ET BLANC. 1947.**
Huile sur toile. H. 1 m 829 ; L. 1 m 372.
Museum of Modern Art, New York, New York (Don de Mr. et Mrs. Samuel G. Kootz).

46. **POISSONS AVEC RAIE ROUGE (1954).**
Huile sur papier. H. 1 m 086 ; L. 1 m 054.
Collection John M. Cuddihy, New York, New York.

47. **ÉLÉGIE A LA RÉPUBLIQUE ESPAGNOLE XXXV (1954-58).**
Huile sur toile. H. 2 m 032 ; L. 2 m 546.
Sidney Janis Gallery, New York, New York.

48. **JE T'AIME, NUMÉRO 3, AVEC PAIN. 1955. (Planche X.)**
Huile sur toile. H. 1 m 830 ; L. 1 m 372.
Collection Mr. et Mrs. Clement Greenberg, New York, New York.

49. **JOUR LA MAISON, NUIT LA RUE. 1957.**
Huile sur toile. H. 1 m 778 ; L. 2 m 286.
Sidney Janis Gallery, New York, New York.

BARNETT NEWMAN

Né en 1905 à New York. Obtient le diplôme de Bachelor of Arts au City College of New York, en 1927 ; études supérieures à Cornell University, Ithaca, New York. De 1922 à 1926, étudie à l'Art Students League, New York, avec Duncan Smith, John Sloan et William von Schlegel. En 1948, fonde avec Baziotes, Motherwell et Rothko, East 8 th Street, New York, l'école appelée « Subjects of the Artist » qui par la suite devint « The Club », lieu de réunions hebdomadaires des artistes d'avant-garde. Vit à Brooklyn, New York.

Expositions individuelles : Betty Parsons Gallery, New York, 1950-1951 ; Bennington College, Bennington, Vermont, 1958.

50. **ABRAHAM. 1949. (Planche XI.)**
Huile sur toile. H. 2 m 133 ; L. 0 m 902.
Betty Parsons Gallery, New York, New York.

51. **CONCORD (1949).**
Huile sur toile. H. 2 m 286 ; L. 1 m 272.
Collection Mrs. Betty Parsons, New York, New York.

52. **LUMIÈRE A L'HORIZON. 1949.**
Huile sur toile. H. 0 m 775 ; L. 1 m 842.
Collection Mr. et Mrs. Thomas Sills, New York, New York.

53. **ADAM. 1951-52.**
Huile sur toile. H. 2 m 430 ; L. 2 m 024.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

JACKSON POLLOCK

Né en 1912 à Cody, Wyoming ; élevé en Arizona et en Californie. Commence à étudier la peinture à la Manual Arts High School, à Los Angeles, 1925-1929. A New York en 1929 ; étudie avec Thomas Benton à l'Art Students League jusqu'en 1931. Voyages dans l'Ouest en 1930, 1931, 1932 et 1934. De 1938 à 1942, travaille pour le WPA Federal Art Project, à New York. Vivait à Springs, Long Island, New York, depuis 1946 jusqu'à sa mort survenue en 1956.

Expositions individuelles : Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, en 1943, puis annuellement de 1945 à 1947 ; Arts Club of Chicago, 1945, 1951 ; San Francisco Museum of Art, 1945 ; Betty Parsons Gallery, New York, annuellement de 1948 à 1951 (deux expositions en 1949) ; Museo Correr, Venise et Galleria d'Arte del Naviglio, Milan (toutes deux organisées par Peggy Guggenheim), 1950 ; Studio Paul Facchetti, Paris (organisée par Michel Tapié), 1952 ; Bennington College, Bennington, Vermont, 1952 ; Williams College, Williamstown, Massachusetts, 1952 ; Kunsthaus, Zurich, 1953 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1952, 1954, 1955, 1957 (dessins) ; The Museum of Modern Art, New York, 1956 ; Section des Etats-Unis, IV Bienal, Sao Paulo, 1957.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1952 ; *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis, 1953-1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : La Collezione Peggy Guggenheim, XXIV Biennale et Museo Internazionale d'Arte Moderna, Venise, 1948, présentée ensuite à Florence et Milan en 1949 et à Amsterdam, Bruxelles et Zurich, en 1951 ; Pavillon des Etats-Unis, XXV Biennale, Venise, 1950 ; Section des Etats-Unis, I Bienal, Sao Paulo, 1951 ; Section des Etats-Unis, 1 st International Art Exhibition, Japon (5 villes), 1952 ; Section des Etats-Unis, 2 nd International Contemporary Art Exhibition, Inde (5 villes), 1953 ; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Paris, 1952 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952 (*12 Modern American Painters and Sculptors*, Paris, Zurich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki et Oslo, 1953-1954 ; *Tendances Actuelles*, Kunsthalle, Berne, 1955 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; Pavillon des Etats-Unis, XXVIII Biennale Venise, 1956 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (6 villes), 1957 ; *75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York*, Londres, La Haye, Helsinki, Rome, Cologne et Paris, 1957-1958.

54. **NUMÉRO 8 (1949).**
Huile et aluminium sur toile. H. 0 m 864 ; L. 1 m 807.
Collection Mr. et Mrs. Roy R. Neuberger, New York, New York.

55. **NUMÉRO 28 (1951).**
Huile sur toile. H. 1 m 378 ; L. 0 m 927.
Sidney Janis Gallery, New York, New York.

56. **NUMÉRO 27 (1951).**
Duco sur toile. H. 1 m 416; L. 1 m 886.
Sidney Janis Gallery, New York, New York.

57. **NUMÉRO 12. 1952.**
Huile sur toile. H. 2 m 588 ; L. 2 m 260.
Collection Nelson A. Rockefeller, New York, New York.

MARK ROTHKO

Né en 1903 à Dvinsk, Russie. Vient aux Etats-Unis en 1913 ; jeunesse à Portland, dans l'Oregon. Fréquente Yale University, 1921-1923. Commence à peindre en 1926 ; étudie à l'Art Students League, New York, avec Max Weber. En 1935, membre fondateur avec Gottlieb du groupe « The

Ten ». Travaille pour le WPA Federal Art Project à New York, 1936-1937. En 1948, fonde avec Baziotes, Motherwell et Newman, East 8 th Street, New York, l'école appelée « Subjects of the Artist » qui par la suite devint « The Club », lieu de réunions hebdomadaires des artistes d'avant-garde. Enseigne à la California School of Fine Arts, San Francisco pendant les étés 1947 et 1949 ; au Brooklyn College, New York, 1951-1954. Vit à New York.

Expositions individuelles : Portland (Oregon) Art Museum, 1933 (aquarelles, dessins) ; Contemporary Arts, New York, 1933 ; Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1945 ; Mortimer Brandt Gallery (section contemporaine de Betty Parsons), New York, 1946 (aquarelles) ; San Francisco Museum of Art, 1946 ; Santa Barbara Museum of Art, Californie, 1946 ; Betty Parsons Gallery, New York, 1947-1949, 1951 ; Rhode Island School of Design, Providence, 1954 ; Art Institute of Chicago, 1955 ; Sidney Janis Gallery, New York, 1955, 1958.

Expositions collectives aux Etats-Unis : Exposition collective (avec Marcel Gromaire et Joseph Solman), Neuman-Willard Gallery, New York, 1940 ; *15 Americans,* The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Section des Etats-Unis, Dixième Conférence Inter-Américaine, Caracas 1954 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York,* Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Contemporary Art Exhibition, Inde (6 villes), 1957.

58. **NUMÉRO 10. 1950.**
Huile sur toile. H. 2 m 296 ; L. 1 m 451.
Museum of Modern Art, New York, New York.

59. **NUMÉRO 7. 1951.**
Huile sur toile. H. 2 m 400 ; L. 1 m 391.
Collection Mrs. Betty Parsons, New York, New York.

60. **TERRE ET VERT. 1954-55.**
Huile sur toile. H. 2 m 996 ; L. 1 m 867.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

61. **LE NOIR ET LE BLANC. 1956.**
Huile sur toile. H. 2 m 388 ; L. 1 m 365.
Collection Dr. et Mrs. Frank Stanton, New York, New York.

62. **BEIGE ET NOIR SUR ROUGE. 1957. (Planche XII.)**
Huile sur toile. H. 1 m 762 ; L. 1 m 355.
Collection Mr. et Mrs. I. Donald Grossman, New York, New York.

THEODOROS STAMOS

Né en 1922 à New York. A 14 ans, obtient une bourse pour l'American Artists School, New York ; de 1936 à 1939, étudie la sculpture avec Simon Kennedy et Joseph Konzal. En 1947-1948, va peindre dans l'Ouest et en Colombie britannique. En 1948-1949, voyage en France, Italie, Grèce. Enseigne en 1950 au Black Mountain College, Caroline du Nord ; en 1952-1953, à la Cummington School of Art, Massachusetts. En 1951, obtient une bourse de la Tiffany Foundation. Vit à New York et à East Marion, Long Island, New York.

Expositions individuelles : Wakefield Gallery, New York, 1943 ; Mortimer Brandt Gallery (Section contemporaine de Betty Parsons) New York, 1944, 1946 ; Betty Parsons Gallery, New York, 1947, 1949, 1951, 1952, 1953, 1956 ; Margaret Brown Gallery, Boston, 1948, 1950 ; Phillips Gallery, Washington, D. C., 1950, 1954 ; Baldwin Kingrey, Chicago, 1952 ; Philadelphie Art Alliance, 1957 ; Gump's, San Francisco, 1957 ; André Emmerich Gallery, New York, 1958.

Expositions collectives aux Etats-Unis : The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York, présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis, 1955-1956.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Section des Etats-Unis, 1 st International Art Exhibition, Japon (5 villes), 1952 ; Section des Etats-Unis, *International Exhibition of Painters Under 35*, Rome, Bruxelles, Paris, 1955 ; Section des Etats-Unis, 3 rd International Art Exhibition, Japon (8 villes), 1955 ; *Modern Art in the United States : Selections from Collections of The Museum of Modern Art, New York*, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956.

63. TERRASSE SUR LA MER ROUGE. NUMÉRO 1 (1952).
Huile sur toile. H. 2 m 338; L. 1 m 785.
André Emmerich Gallery, New York, New York.

64. CŒUR DE SAULE — SOLEIL (1957).
Huile sur toile. H. 2 m 006; L. 1 m 429.
André Emmerich Gallery, New York, New York.

65. NEIGE HAUTE, SOLEIL BAS, NUMÉRO 3 (1957). (Planche XIV).
Huile sur toile. H. 1 m 435; L. 1 m 441.
André Emmerich Gallery, New York, New York.

66. CHAMP BLANC, NUMÉRO 2 (1957).
Huile sur toile. H. 1 m 524; L. 1 m 839.
Collection Mr. et Mrs Paul Rankine, Bethesda, Maryland.

67. JEUX DE SOLEIL, NUMÉRO 2 (1958).
Huile sur toile. H. 1 m 800; L. 1 m 550.
Collection particulière, New York, New York.

CLYFFORD STILL

Né en 1904 à Grandin, North Dakota ; élevé à Alberta, Canada, et à Spokane, Etat de Washington. En 1933, obtient le diplôme de Bachelor of Arts à Spokane University, une bourse universitaire et le diplôme de Master of Arts au Washington State College, Pullman, où il enseigne de 1933 à 1941. A San Francisco en 1941 et y travaille pour des industries de guerre. En 1944, enseigne en Virginie. Bref séjour à New York en 1946. Retourne à San Francisco et enseigne à la California School of Fine Arts de 1946 à 1950. A New York en 1950. En 1952, enseigne au Hunter College et au Brooklyn College, New York. Vit à New York.

Expositions individuelles : San Francisco Museum of Art, 1941 ; Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1946 ; California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1947 ; Metart Gallery, San Francisco, 1950 ; Betty Parsons Gallery, New York, 1947, 1950, 1951.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : Modern Art in the United States : Selections from the collections of The Museum of Modern Art, New York, Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956.

68. NUMÉRO 2. 1949. (Planche XIII.)
Huile sur toile. H. 2 m 330; L. 1 m 749.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

69. NUMÉRO 2. 1951.
Huile sur toile. H. 1 m 188; L. 0 m 963.
Collection Mrs. Betty Parsons, New York, New York.

70. **NUMÉRO 5. 1951.**
Huile sur toile. H. 1 m 373 ; L. 1 m 156.
Collection Mr. et Mrs. Anthony Smith, Summit, New Jersey.

71. **PEINTURE. 1951.**
Huile sur toile. H. 2 m 388; L. 2 m 083.
Museum of Modern Art, New York, New York.

BRADLEY WALKER TOMLIN

Né en 1899 à Syracuse, New York. Diplômé du College of Fine Arts, Syracuse University, en 1921, et obtient la bourse Hyram Gee. A New York en 1921. Passe deux ans en Europe (1923-1924 et 1926-1927), et travaille à l'Académie Colarossi et à la Grande Chaumière à Paris. Retourne en Europe en 1928 et en 1934. Enseigne au Sarah Lawrence College, Bronxville, New York, 1932-1941. Mort en 1953.

Expositions individuelles : Skanesteles, New York, et Cazenovia, New York, 1922 (aquarelles) ; Anderson Galleries, New York, 1923 (aquarelles) ; Montross Gallery, New York, 1926, 1927 ; Frank K. M. Rehn Galleries, New York, 1931, 1944 ; Betty Parsons Gallery, 1930, 1933 ; Phillips Gallery, Washington, D. C., 1935. Exposition commémorative, Whitney Museum of American Art, New York (présentée ensuite à Raleigh, Caroline du Nord ; Colorado Springs ; Los Angeles, Pasadena, Californie ; San Diego, Californie ; San Francisco ; et Utica, New York), 1957-1958.

Expositions collectives aux Etats-Unis : 13 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1932 ; *The New Decade* Whitney Museum of American Art, New York (présentée ensuite à San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs et Saint-Louis), 1935-1936.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1932 (présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1931-1932) ; Section des Etats-Unis, 1st International Art Exhibition, Japon (5 villes), 1952 ; Section des Etats-Unis, II Bienal, Sao Paulo, 1953 ; *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York,* Paris, Zurich, Barcelone, Francfort, Londres, La Haye, Vienne et Belgrade, 1955-1956.

72. **NUIT DE LA TOUSSAINT (1948).**
Huile sur toile. H. 1 m 077; L. 1 m 619.
Betty Parsons Gallery, New York, New York.

73. **NUMÉRO 20. 1949.**
Huile et fusain sur toile. H. 2 m 184; L. 2 m 038.
Museum of Modern Art, New York, New York.

74. **NUMÉRO 9 : A LA LOUANGE DE GERTRUDE STEIN. 1950. (Planche XV.)**
Huile sur toile. H. 1 m 245; L. 2 m 598.
Museum of Modern Art, New York (Don de Philip C. Johnson).

75. **NUMÉRO 18 (1950).**
Huile sur toile. H. 1 m 984; L. 1 m 268.
Collection Nelson A. Rockefeller, New York, New York.

76. **NUMÉRO 15 (1953).**
Huile sur toile. H. 1 m 168; L. 1 m 930.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

JACK TWORKOV

Né en 1900 à Biala, Pologne. Arrive aux Etats-Unis en 1913. De 1920 à 1923, fréquente Columbia University, New York. Etudie à la National Academy of Design, 1923-1925, et à l'Art Students League, 1925-1926. Travaille en 1934 pour la section artistique du Département du Trésor, (Public Works of Art Project) et de 1937 à 1941, pour le WPA Federal Art Project. Enseigne au Queens College, New York, 1948-1955 ; depuis 1955 au Pratt Institute, Brooklyn ; a également enseigné à l'University of Minnesota, Minneapolis, en 1957. Vit à New York.

Expositions individuelles : A. C. A. Gallery, New York, 1940 ; Egan Gallery, New York, 1947, 1949, 1952, 1954 ; Baltimore Museum of Art, 1948 ; Stable Gallery, New York, 1957 ; Walker Art Center, Minneapolis, 1957.

Expositions collectives en dehors des Etats-Unis : American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris, 1952,(présentée à la Sidney Janis Gallery, New York, 1951-1952).

77. **PROPHÈTE.** 1955.
Huile sur toile. H. 1 m 835; L. 1 m 628.
Stable Gallery, New York, New York.

78. **JEU D'EAU.** 1955.
Huile sur toile. H. 1 m 753; L. 1 m 498.
Stable Gallery, New York, New York.

79. **BERCEAU BLEU.** 1956.
Huile sur toile. H. 1 m 830; L. 1 m 625.
Collection Mr. et Mrs. Donald M. Blinken, New York, New York.

80. **BERCEAU.** 1956.
Huile sur toile. H. 1 m 835; L. 1 m 632.
Collection Mr. et Mrs. William Calfee, Washington, D. C.

81. **TRANSVERSAL.** 1957-58. (Planche XVI.)
Huile sur toile. H. 1 m 830; L. 1 m 930.
Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York, New York.

OPINIONS

WILLIAM BAZIOTES

Je ne saurais formuler aucune théorie concrète en matière de peinture. Ce qui apparaît sur la toile est pour moi imprévisible et surprenant. Mais je peux parler de certaines choses qui se sont produites jusqu'à présent pendant que je peignais.

Aujourd'hui il peut m'arriver de brosser une toile avec le calme d'un ancien Grec, et la suivante avec l'angoisse d'un Van Gogh. Chacun de ces états d'âme est valable pour moi, comme l'est aussi toute émotion intermédiaire.

En commençant une peinture, je n'adopte aucune méthode particulière. Chaque peinture se développe à sa façon. L'une peut débuter par quelques taches de couleur sur la toile ; une autre par des myriades de traits ; une autre encore par une profusion de couleurs.

Chaque début suggère quelque chose. Et lorsque je perçois la suggestion, je commence à peindre intuitivement. La suggestion devient alors un fantôme qu'il faut capter et rendre réel. C'est pendant que je travaille, ou même lorsque la peinture est achevée, que le sujet se révèle.

En ce qui concerne le contenu de ma peinture, lorsque j'observe quelque chose pouvant servir de thème à une composition, c'est très souvent un détail accessoire à l'arrière-plan, un détail vague et fugitif, qui réellement m'impressionne, plutôt que l'objet se trouvant devant moi.

J'ai toujours plusieurs toiles en train. Le matin je les aligne le long du mur de mon atelier. Les unes me parlent, d'autres ne me disent rien. Ce sont mes miroirs. Elles me révèlent ce que je suis à ce moment.

Extrait d'une déclaration de l'artiste dans *Possibilities*, I, Hiver 1947-48, («Problems of Contemporary Art. » No. 4, copyright Wittenborn, Inc.)

JAMES BROOKS

La surface de la toile a toujours été le lieu de rencontre de ce que le peintre connaît et de l'inconnu qui y apparaît pour la première fois. C'est en s'absorbant dans le processus de transformation des rapports formels que le peintre trouve le moyen de se libérer de la conscience de soi alors qu'il approche le mystère vers lequel tendent ses espoirs. Toute préoccupation consciente est bonne (même l'évocation d'une bataille ou la contemplation d'une nature morte) si elle permet à l'inconnu de pénétrer dans la peinture presque inaperçu. Alors le peintre doit retenir cette chose étrange, et parfois il le peut, car toute sa vie l'a préparé à la reconnaître et à la résoudre.

Déclaration de l'artiste dans le catalogue de l'exposition : *The New Decade : 35 American Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

Il n'est point de déclaration plus nette, ni de plus court chemin à la richesse, à la nudité et à la pauvreté de l'homme que la peinture qu'il fait. On ne peut rien dissimuler sur sa surface plate, à la fois le moins privé et le plus personnel des mondes.

Extrait d'une déclaration de l'artiste dans le catalogue de l'exposition: 12 *Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Mon œuvre est presque entièrement composée de surfaces aux formes courbes suggérant la croissance organique, par opposition aux lignes droites, aux formes angulaires ou rectangulaires qui sont créations de l'homme. Cependant mon regard ne se porte pas plus souvent sur la croissance organique ou des formes de la nature que sur des objets fabriqués par l'homme, et lorsque je peins, je n'ai jamais le sentiment d'emprunter ni aux uns ni aux autres ; tout se fond en une seule source, je suppose, et inconsciemment est absorbé...

Il est probable que dans mes peintures, les mouvements des formes sont empruntés plutôt aux gestes humains qu'à la muette nature. Mais ce n'est là qu'une conjecture de ma part... Je sais qu'une peinture n'est pas seulement un ensemble d'éléments picturaux qui existent à l'intention d'une structure articulée ; il y a toujours en fin de compte quelque chose de plus et c'est ce quelque chose qui renferme le sens véritable de l'œuvre.

Extrait d'une lettre inédite à John I. H. Baur, Conservateur du Whitney Museum of American Art, New York, en réponse à un questionnaire sur le rôle de la Nature dans l'art abstrait, 1957.

SAM FRANCIS

Ce que nous voulons c'est faire quelque chose qui comble la vue et n'ait pas pour but de rendre la vie simplement supportable ; si jusqu'à présent la peinture n'était qu'un moyen de rendre supportable la vue de l'insupportable, le visible somptueux, alors empressons-nous d'arracher... tout cela.

Ces peintures reposent sous le nuage qui s'est levé sur la mer marquetée.

Rêves-tu encore, étendu sous cette toile géante ? La vision complète abandonne l'âme trois fois divisée et ses vapeurs ; c'est le nuage qui s'est levé sur la mer marquetée. Tu ne peux interpréter le rêve de la toile, car ce rêve est au bout de la poursuite sur la montagne céleste — où il ne reste rien que le phénix prisonnier du charme de l'azur.

Déclaration de l'artiste dans une lettre inédite (1957).

ARSHILE GORKY

Tout au long de l'histoire, le rôle de l'artiste a été de mettre en évidence la beauté inhérente à tous les objets de la nature et de l'homme. Par son étude de l'objet, en tant que chose vue, il a acquis une profonde compréhension et une grande sensibilité à l'égard de ses aspects visuels. La maîtrise de cette intelligence visuelle est devenue l'apanage de l'artiste moderne.

En s'attachant à la plus grande exploration du monde visible, ce sont les peintres cubistes qui ont créé la magie nouvelle d'espace et de couleur qui partout s'offre à nos yeux, en architecture nouvelle et en dessin nouveau. Par la suite, grâce à des expériences et des recherches approfondies, les diverses branches de l'art moderne ont créé un vaste laboratoire dont les découvertes ont dévoilé à tous les secrets de la forme, de la ligne et de la couleur. Car ce sont ces éléments qui rendent un objet visible et qui sont pour l'artiste le vocabulaire de son langage.

Déclaration de l'artiste dans un prospectus pour un cours, « Camouflage » donné à la Grand Central School of Art, à New York en 1942. Cité dans *Arshile Gorky*, par Ethel Schwabacher, New York, The Macmillan Company, 1957.

...Je dis que l'œil n'est pas *ouvert* tant qu'il se borne au rôle passif de miroir — même si l'eau de ce miroir offre quelque particularité intéressante : exceptionnellement limpide, ou pétillante, ou bouillonnante, ou facettée — que cet œil me fait l'effet d'être non moins mort que celui des bœufs abattus s'il se montre seulement capable de *réfléchir* — qu'il réfléchisse l'objet sous un seul ou sous plusieurs de ses angles, au repos ou en mouvement, que cet objet s'inscrive dans le monde de veille ou dans le monde onirique. Le trésor de l'œil est ailleurs : la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du *ressort* caché dans la boîte opaque.

Le ressort de l'œil... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé ce secret. L'œil ne saurait être fait, en dernier recours, pour inventorier comme celui des huissiers ou pour jouir d'illusions de fausse reconnaissance comme celui des maniaques. Il est fait pour jeter un linéament, pour faire passer un *fil conducteur* entre les choses d'aspect le plus hétérogène. Ce fil, de toute ductilité, doit permettre d'appréhender, en un minimum de temps, les rapports qui enchaînent, sans solution possible de continuité, les innombrables structures physiques et mentales. Ces rapports n'ont cessé d'être brouillés par les fausses lois du voisinage conventionnel — la poire appelant dans le compotier — et de la classification scientifique — qui tant bien que mal fait rentrer le homard et l'araignée dans le même sac. La clé de la prison mentale ne peut être trouvée qu'en rupture avec ces façons dérisoires de connaître : elle réside dans le jeu libre et illimité des *analogies*...

Les amateurs de solution facile en seront ici pour leurs maigres frais : contre toute mise en garde ils persisteront à vouloir déceler dans ces compositions la nature-morte, le paysage et la figure, faute d'oser affronter les formes *hybrides* dans lesquelles tend à se précipiter toute émotion humaine. J'entends désigner par « hybrides » les résultantes qu'est amenée à produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres que provoque l'extrême concentration devant ce spectacle pour un observateur pourvu, au degré le plus rare, du don d'émotion. Il importe, en effet, de souligner que Gorky est, de tous les artistes surréalistes, le seul qui se garde en contact direct avec la nature, en se plaçant pour peindre *devant elle*. Il ne s'agit cependant plus, avec lui, de prendre l'expression de cette nature pour *fin* mais bien de requérir d'elle des sensations pouvant agir comme *tremplins* vers l'approfondissement, taut en conscience qu'en jouissance, de certains états d'âme. Quelle que soit la voie très savante qu'ils empruntent pour se traduire, ces états d'âme tirent leur prix de ce que recèle d'exceptionellement farouche et tendre la personnalité de Gorky et partagent dans leur formulation la sublime difficulté qu'ont à venir au jour les fleurs printanières. Pour la première fois la nature est traitée ici à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes sensibles antérieures de l'artiste viennent apposer leur *grille*, à la découverte du rythme même de la vie.

C'est... la preuve que seule une pureté absolue de moyens, au service d'une inaltérable fraîcheur d'impressions et d'un don d'effusion sans limites, peut permettre un bond hors de l'ornière du connu et, d'une flèche impeccable de lumière, indiquer le sens actuel de la liberté.

André Breton, « Arshile Gorky », *Le Surréalisme et la Peinture*, New York, Brentano's, Inc. 1945.

Dans un petit article au sujet de l'exposition commémorative d'Arshile Gorky — et c'était vraiment un bien petit article — il est dit que je suis un de ceux qui l'ont influencé. C'est absolument ridicule. Quand je suis entré pour la première fois dans l'atelier d'Arshile, il y a environ quinze ans, l'atmosphère y était si belle que j'en eus le vertige et lorsque je repris mes sens, je fus assez clairvoyant pour comprendre immédiatement ce dont il s'agissait. Si les comptables trouvent nécessaire de rechercher constamment d'où viennent les choses et les gens, eh bien, je viens du 36 Union Square (l'adresse de l'atelier de Gorky). Il me semble incroyable que d'autres gens y vivent aujourd'hui. Je suis content qu'il soit à peu près impossible de se soustraire à sa puissante influence. Tant que je la garderai avec moi, tout ira bien. Charmant Arshile, béni soit ton cher cœur.

Willem de Kooning, dans une lettre à *Art News*, Vol. 47, janvier 1949.

ADOLPH GOTTLIEB

Le problème qui me préoccupe consiste à projeter des images intangibles et fugitives qui me paraissent avoir une signification en termes de sensibilité. L'important est de reporter sur la cible l'image telle qu'elle m'apparaît, sans la déformer. Modifier l'image serait la falsifier, c'est pourquoi je dois l'accepter comme elle est. Mon critère est l'intégrité de la projection.

J'entends souvent cette question : «Que signifient ces images ?» Ce n'est pas la question à poser. Les images visuelles n'ont à se conformer ni à la pensée exprimée verbalement ni à des faits optiques. Il vaudrait mieux demander : « Ces images transmettent-elles quelque vérité émotive ? »

Cela indique, évidemment, qu'à mon avis l'art devrait « communiquer ». Mon désir n'est cependant pas de communiquer avec tout le monde, mais seulement avec ceux dont les pensées et les sentiments s'accordent avec les miens. Et c'est pourquoi mes peintures, même aux yeux de certains pontifs, semblent énigmatiques. Alors quand on nous recommande solennellement de consolider nos positions, d'être des humanistes ou de retourner à la nature, qui donc prend au sérieux ces conseils d'esprits timorés ?

En matière de valeur picturales, tout n'est pas noir ou blanc. Je préfère l'innocente impureté au purisme doctrinaire, mais je préfère le non-contenu du purisme au contenu cameloté du réalisme social. La qualité picturale est dénuée de sens si elle n'est pas l'expression d'une qualité de sentiment. L'idée selon laquelle une peinture n'est qu'une combinaison de lignes, de couleurs et de formes est tout bonnement assommante. Les images subjectives n'ont pas nécessairement des associations rationnelles, mais l'acte de peindre doit être rationnel, objectif et consciemment discipliné. Je me considère un traditionnaliste, mais je suis partisan de l'esprit de tradition et non de la redite des redites. J'aime toutes les peintures dont l'aspect répond à mes sentiments.

Extrait d'une déclaration de l'artiste dans le catalogue de l'exposition : *The New Decade : 35 American Painters and Sculpters*, Whitney Museum of American Art, New-York, 1955.

Ce que l'on voit, appelé le tableau, est ce qui reste : un témoignage.

Même lorsqu'on s'achemine, en peignant, vers un état de « non-liberté » ou seules certaines choses peuvent arriver, des éléments libres et inconnus doivent inexplicablement faire leur apparition.

D'habitude je travaille à une œuvre pendant longtemps, jusqu'à ce que se dissipe l'atmosphère de l'arbitraire et que la couleur tombe dans les positions qui semblent prédestinées.

La matière même de la peinture — ses pigments et ses espaces — est si résistante à la volonté, si peu encline à affirmer sa place et à rester tranquille.

La peinture semble une impossibilité, ne donnant que ça et là un indice de sa propre lumière. C'est sans doute en raison de l'étroit passage entre l'état de diagramme et cet autre état — celui de la corporalité.

En ce sens, peindre signifie posséder plutôt que faire des images.

Déclaration de l'artiste dans le catalogue de l'exposition : *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

PHILIP GUSTON

Il ne m'est pas toujours donné de me rendre compte de quoi mes peintures « ont l'air ». Je sais que je travaille dans un état de tension provoqué par les contradictions que je rencontre en peignant. Je continue de travailler à une peinture jusqu'au moment ou ces paradoxes disparaissent et où il n'est plus question de choix conscient. Je pense à la peinture plutôt en fonction du drame de ce processus que des forces « naturelles ».

L'éthique impliquée dans l'acte de « voir » pendant que l'on peint la pureté de l'acte, en quelque sorte — me semble plus réelle que les images ou les idées préconçues d'une composition picturale. Mais ce n'est là qu'une partie de l'histoire. Je doute que cette éthique puisse être assez réelle sans la « force d'attraction » de l'image connue pour sa propre « lumière », son instinct de « mise en place »

C'est comparable à l'impossibilité de vivre complètement dans le moment présent sans l'obsession du souvenir. La résistance des formes à la perte de leur identité, malgré leur désir d'emprunter les unes aux autres, trouve finalement son dénouement lorsqu'elles se dépouillent de leurs rapports accessoires, et se confrontent plus à nu. C'est un état voisin de l'inertie — ces formes, ayant vécu, ont un passé et leur équilibre dans le visible présent à la surface de la peinture doit porter en soi la promesse du changement. Peindre est donc pour moi une sorte d'honnêteté harcelante, avec l'impossibilité d'échapper à cette constant lutte à la corde en ce carrefour.

Extrait d'une lettre inédite adressée à John I. H. Baur, Conservateur du Whitney Museum of American Art, à New York, en réponse à un questionnaire sur le rôle de la Nature dans l'art abstrait, 1957-1958.

GRACE HARTIGAN

Gide a dit qu'un artiste ne devrait vouloir qu'une seule chose et la vouloir constamment. Je veux un art qui ne soit ni « abstrait » ni « réaliste ». Je ne peux décrire l'aspect de cet art, mais je pense qu'en le voyant je pourrai le reconnaître.

Je n'invite plus le spectateur à pénétrer dans mes toiles. Je veux une surface qui résiste, comme un mur et non qui s'ouvre, comme une grille.

J'ai trouvé mon « sujet » : il se rapporte à ce qui est vulgaire et vital dans la vie moderne américaine et aux possibilités de son élévation jusque dans la beauté. Je n'ai pas l'intention de *décrire* le contenu de mes peintures, ni d'y réfléchir ; je veux le distiller jusqu'à ce que j'en obtienne l'essence. Alors la crudité doit aboutir à la forme et à l'unité ; sans la « rage de l'ordre », comment l'art pourrait-il exister ?

Déclaration de l'artiste pour le catalogue de l'exposition : *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

FRANZ KLINE

Dans les peintures de Kline, le blanc et le noir comptent comme couleurs — ce qui est d'ailleurs le cas depuis Vélasquez, mais Kline élimine toutes les autres teintes. Il prête à l'absence ou à la totalité de la réfraction toute la gamme du spectre. Il y arrive (comme l'a fait de Kooning dans une série d'abstractions aux environs de 1945-1950) par une intensité émotive qui semble brûler également toute couleur jusqu'à l'éliminer de l'art. Dans les peintures de Kline, les blancs, comme il l'a souvent fait remarquer, ne sont pas des espaces négatifs ou positifs, ils ont la même signification que les noirs. Il y a dans le jeu des valeurs une équivalence de forces assez semblable aux équivalences rectilinéaires de Mondrian. Il en résulte que les peintures sont passionnément tout d'une pièce et que les effets de simultanéité dans l'image se trouvent accentués. Kline a donc raison lorsqu'il déclare avec insistance que ses peintures n'ont aucun rapport avec la calligraphie orientale — à laquelle on les a souvent comparées.

Extrait d'un compte-rendu par Thomas B. Hess de l'exposition de Franz Kline (New York, Janis Gallery) dans *Art News*, Vol. 55, mars 1956.

WILLEM DE KOONING

L'art ne semble jamais me rendre paisible ou pur, j'ai toujours l'impression d'être enveloppé dans le mélodrame de la vulgarité. Je ne pense pas à l'intérieur ou à l'extérieur — ou à l'art en général comme à une position confortable. Je sais qu'il y a là, quelque part, une idée formidable, mais dès que je veux m'y plonger, j'éprouve une sensation d'apathie et j'ai envie de m'étendre et de dormir.

Il y a des peintres, et je suis du nombre, qui ne se soucient guère du siège sur lequel ils sont assis. Il n'est même pas nécessaire qu'il soit confortable. Ils sont trop nerveux pour chercher à savoir où ils devraient s'asseoir. Ils n'ont aucun désir de s'asseoir « en grand style ». D'ailleurs ils ont découvert que la peinture — tout genre, tout style de peinture — peut être une peinture en somme — est à l'heure actuelle un mode de vie, un « style » de vie, pour ainsi dire. C'est en cela que consiste sa vraie forme et c'est précisément par son inutilité qu'elle est libre. Ces peintres ne veulent pas se conformer. Tout ce qu'ils veulent c'est être inspirés...

L'espace de la science — l'espace des physiciens – commence vraiment à m'assommer. Leurs lentilles sont si épaisses que, vu à travers, l'espace devient de plus en plus mélancolique. Il semble n'y avoir pas de limite à la misère de l'espace de l'homme de science. Il ne renferme rien d'autre que des milliards et des milliards de fragments de matière, chaude ou froide, flottant dans les ténèbres suivant un énorme plan qui ne mène à rien.

Si je pouvais voler, les étoiles auxquelles je pense, *moi*, je pourrais les atteindre en quelques-uns de nos bons vieux jours. Mais les étoiles des physiciens, je m'en sers comme boutons, pour boutonner les rideaux du vide. Et si j'étends les bras tout près du reste de moi-même en me demandant où sont mes doigts, c'est là tout l'espace dont j'ai besoin en tant que peintre.

Extrait de « Ce que signifie pour moi l'art abstrait », thème d'une discussion qui a eu lieu le 5 février 1951, au Museum of Modern Art, New York, et publiée dans le Bulletin, vol. XVIII, Printemps 1951.

ROBERT MOTHERWELL

Lorsque les peintres « abstraits » de ma génération commencèrent à exposer, il y a dix ans, nous ne nous attendions nullement à toucher un vaste public, du moins un public qui nous fit remarquer sa présence. Après tant d'années de peinture de genre aux Etats-Unis, et de toutes les importations d'Europe, il eût été déraisonnable de notre part d'avoir de tels espoirs, quoi que nous fissions ; et cependant le public était là depuis le début, comme ce fut le cas pour les cubistes à leur époque. Il y a dix ans, il semblait que nous fussions embarqués pour un voyage solitaire, un voyage entrepris, je pense, en ce qui concerne la peinture, avec la conviction que « l'essence de la vie doit être trouvée dans les échecs de l'ordre établi ». Nous cherchions à réviser la peinture moderne à la lumière de certains de ses échecs manifestes afin qu'elle représentât plus fidèlement notre conception de la réalité. Chacun de nous suivit cette tendance générale à sa façon...

Je crois que les jugements des peintres sur la peinture sont d'abord d'ordre éthique, puis esthétique, les jugements esthétiques dérivant d'un contexte éthique... Soren Kierkegaard, qui n'appréciait pas la peinture, s'est pourtant montré très conscient de cette distinction dans son analyse générale de l'existence. A un tout autre propos, il a écrit : « S'il est une chose au monde qui peut inspirer à l'homme le goût du risque, c'est l'éthique qui enseigne à jouer le tout pour le tout, à riquer tout et par conséquent à renoncer aussi à la flatterie du monde historique... L'éthique est l'absolu et de toute éternité la valeur la plus haute »... L'audace n'est qu'une des valeurs éthiques respectées par les peintres modernes. Il y en a beaucoup d'autres, l'intégrité, la sensualité, la sensibilité, la compréhension, la passion, la consécration, la sincérité et cætera qui, prises collectivement, constituent le fondement éthique de jugement en ce qui concerne toute œuvre d'art moderne...

Il est indispensable de connaître intimement le langage de la peinture contemporaine pour être à même d'en discerner les vraies beautés ; il est encore plus difficile d'en percevoir le fondement éthique. C'est une question de conscience.

Sans conscience éthique, un peintre n'est qu'un décorateur.

Sans conscience éthique, le public n'est que sensuel, ne compte que des esthètes.

Extrait d'une déclaration de l'artiste au cours d'une discussion sur le thème : « L'artiste créateur et son public. » *Perspectives USA*, No. 9, Automne 1954. Copyright Intercultural Publications, Inc.

BARNETT NEWMAN

C'est précisément cette image de mort, l'emprise de la géométrie qu'il nous faut affronter. Dans un monde de géométrie, la géométrie est devenue notre crise morale. Et cette crise ne sera pas résolue par des trouvailles sensationnelles, mais seulement par l'exclusion de toute géométrie quelle qu'elle soit. Si nous ne réagissons pas, si nous ne découvrons pas une nouvelle image basée sur des principes nouveaux, il n'y a aucun espoir de liberté.

Dans ces conditions, qui donc pourrait prendre au sérieux le simulacre de guerre esthétique que les journalistes d'art et leurs amis peintres, armés de la pitoyable frénésie d'une interprète de la danse du ventre, ont déclanchée contre la nouvelle Pyramide, alors qu'ils sont eux-mêmes assis à l'intérieur sous un dais de triangulation ?

Je me rends compte que mes peintures n'ont aucun rapport avec l'art de la première guerre mondiale et les principes géométriques qui le relient au dix-neuvième siècle. Rejeter le cubisme ou le purisme, fût-il de Picasso ou de Mondrian, pour n'aboutir qu'à la libre association de formes de collage, fût-il de Miro ou de Malevich, cela revient à tomber dans le même piège de la géométrie. Seul un art affranchi de tout principe géométrique de la première guerre mondiale, seul un art non-géométrique peut marquer un nouveau point de départ.

Mais je ne peux le trouver en élevant un mur de lumières ; ni dans la morte infinité du silence ; ni dans l'acte de peindre, si on le conçoit comme un instrument de pure énergie rempli d'une creuse réthorique biologique.

La peinture, de même que la passion, est une voix vivante, et lorsque je l'entends, il faut que je la laisse parler, librement.

Déclaration de l'artiste pour l'exposition actuelle, 1958.

JACKSON POLLOCK

Ma peinture ne vient pas du chevalet. Il est très rare que je tende ma toile avant de peindre. Je préfère la fixer sur le mur ou l'étendre par terre. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Je suis plus à mon aise par terre. Je me sens plus près, je fais davantage partie de la peinture, car je peux me promener autour, travailler des quatre côtés et être littéralement *dans* la peinture. Ceci est conforme à la méthode des Indiens de l'Ouest qui peignent sur le sable.

Lorsque je suis *dans* ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais. C'est seulement après avoir en quelque sorte « fait connaissance » que je vois où je voulais en venir. Je ne crains nullement d'effectuer des changements, de détruire l'image, etc... parce que la peinture a sa propre vie. Je tâche de lui permettre de se manifester. C'est seulement lorsque je perds le contact avec la peinture que le résultat est un gâchis. Autrement, il y a parfaite harmonie, un libre jeu de concessions mutuelles, et il en résulte une bonne peinture.

Extrait d'une déclaration de l'artiste dans *Possibilities*, I, Hiver 1947-1948, (« Problems of Contemporary Art », No. 4. Copyright Wittenborn, Inc.)

L'attention s'étant concentrée sur ses qualités immédiates — l'originalité des matériaux et de sa méthode de travail, le format et la splendeur immédiate d'un grand nombre de ses œuvres — on a très peu parlé des forces qui l'obligent à travailler selon la manière qu'il a adoptée. Pourquoi cette tension et cette complexité de lignes, ce dessin violemment entrelacé, dont l'enchevêtrement si serré revêt presque la qualité statique du mouvement perpétuel, la soigneuse préservation de la surface sans relief en même temps que la richesse du jeu compliqué des effets sur la toile, la rupture avec les méthodes traditionnelles de composition donnant l'impression que la peinture pourrait continuer indéfiniment dans n'importe qu'elle direction ?

Sa peinture nous met en présence d'un concept visuel organiquement issu d'une croyance en l'unité qui est à la base des phénomènes parmi lesquels nous vivons. Le vide et le plein, l'action et l'inertie humaines, sont purifiés et métamorphosés en une énergie qui les soutient et en est le dénominateur commun. Les marées d'un océan et un cauchemar personnel, l'éclatement d'une

bulle et les cris de la foule réclamant une victime sont aussi inextricablement embrouillés dans la luminosité et les ténèbres de son œuvre qu'ils le sont dans la réalité. Ses formes et ses textures germent, s'épanouissent et déclinent, se coagulent et se dissolvent à travers la toile. La surface du tableau, sans profondeur d'espace reconnaissable ni succession de temps connu, nous apporte le présent qui ne finit jamais. Ce qui nous est offert c'est une représentation visuelle de cette consolation impitoyable : à la fin est le commencement.

Des visions nouvelles réclament des techniques nouvelles : l'utilisation par Pollock de dimensions et de matériaux imprévus est le résultat direct de ses concepts et de l'intensité organique avec laquelle il travaille, une intensité qui implique, par l'identification absolue de l'artiste avec son œuvre, la négation de l'accidentel.

Extrait de l'introduction par Alfonso Ossorio au catalogue de l'exposition *Jackson Pollock 1951*. Galerie Betty Parsons, New York, 1951, également cité dans *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

MARK ROTHKO

L'évolution artistique de Rothko s'est effectuée de façon constante, par l'exclusion des *complexités* de forme. Depuis ses premières peintures expressionnistes, suivies d'images surréalistes, fantaisies sur la flore sous-marine et les céphalopodes, dessins monochromes au lavis, cette évolution a marqué, d'étape en étape, l'abandon d'un élément visuel pour gagner un élément spirituel. A l'approche de 1950, ses formes sous-marines commencèrent à se débarrasser de leurs contours et l'on vit apparaître sur des toiles horizontales des taches de couleur suggérant encore une vie sous-marine. Les taches se firent plus importantes, leurs valeurs plus rapprochées, leurs teintes plus lumineuses, et perdant leurs formes « biomorphiques », elles commencèrent à s'organiser en formations estompées dignes, rectangulaires. Ses toiles devinrent verticales tout en conservant leurs âmes horizontales. Les formations continuèrent de croître, empiétant sur leurs territoires respectifs ; par l'effort de leur rencontre et de leur chevauchement, les bords disparurent jusqu'à ce qu'en fin de compte, dans les œuvres actuelles, les formes donnent l'impression de dépasser les dimensions de la toile — leurs limites sont au-delà et ce qui reste c'est simplement le processus d'expansion.

Extrait de « Kline et Rothko : Deux Américains en Action », par Elaine de Kooning, *Art News Annual, 1958.*

En évoluant dans le temps d'un point à un autre, l'œuvre d'un peintre progresse vers la clarté, vers l'élimination de tous les obstacles se dressant entre le peintre et l'idée, entre l'idée et le spectateur. A titre d'exemples de ces obstacles, je citerai (entre autres) la mémoire, l'histoire ou la géométrie, qui sont des marais de généralisation d'où l'on pourrait tirer des parodies d'idées (qui sont des fantômes) mais jamais une idée en soi. Atteindre cette clarté, c'est — inévitablement — se faire comprendre.

Extrait d'une déclaration de l'artiste dans *The Tiger's Eye*, octobre 1949 ; également dans *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

THEODORE STAMOS

Malgré tout ce qui a été et sera écrit à propos de l'art, la peinture, en dernière analyse et sous sa forme la meilleure, consiste à être vrai envers ses couleurs, envers soi-même et son époque, et par-dessus tout, envers son Dieu et envers son rêve.

Déclaration de l'artiste pour l'exposition actuelle, 1958.

CLYFFORD STILL

Depuis les temps les plus reculés, le rôle de l'artiste a été de perpétuer les valeurs de ses contemporains. Les annales reflètent principalement la frustration, le sadisme, la superstition et la volonté de puissance. Ce qui s'est infiltré de grandeur dans l'histoire émane de sources qui n'ont pas encore été pleinement comprises, et les temples de l'art qui encombrent le paysage de presque chaque ville sont un hommage aux efforts tendant à s'emparer de cette qualité insaisissable et à l'anéantir...

Nous sommes désormais engagés sans réserve dans une action qui ne consiste pas à illustrer des mythes surannés ou des alibis contemporains. Chacun doit accepter l'entière responsabilité de son intuition et de son courage à réaliser sa propre vision.

Toute exigence de « communication » est à la fois présomptueuse et hors de propos. L'observateur voit habituellement ce que ses craintes et ses espoirs et son expérience lui ont appris à voir. Mais s'il peut se soustraire à ces exigences qui tel un miroir réfléchissent sa propre image, peut-être lui sera-t-il alors possible de saisir partiellement la signification de l'œuvre.

Extrait d'une lettre de l'artiste datée du 5 février 1952, et citée dans le catalogue de l'exposition *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

BRADLEY WALKER TOMLIN

Dès qu'une profession de foi est formulée, elle a tendance à perdre de sa fraîcheur et à emprisonner celui qui l'a faite. L'artiste ayant trouvé les réponses qui lui semblent justes et les ayant proclamées, jurera donc selon toute probalibité de les défendre comme sous la foi du serment, car les convictions exprimées, de même que les diplômes dans les antichambres des praticiens, impliquent le droit de suivre une ligne de conduite déterminée. Cependant le doute s'infiltre. On regarde de plus près les vieux diplômes en méditant vaguement sur la garantie de durée que les autorités compétentes ont eu la témérité de leur attribuer...

Profondément ému par une peinture, le spectateur dira peut-être : l'artiste m'a convaincu. Ca, c'est vraiment de la peinture. C'est ainsi qu'il faut peindre. On peut croire aux peintures comme on peut croire aux miracles, car les peintures, de même que les miracles, possèdent une logique intérieure qui est inéluctable. Mais cela équivaut encore à croire au fait accompli, ce qui revient à croire au concret.

A quoi l'artiste croit-il après avoir accompli son miracle ? A-t-il le sentiment d'être libéré, qu'à l'avenir ses toiles seront exécutées sans douleur ? Il est à présumer que ses intentions sont claires et il est possible de croire à la réalité des intentions, bonnes ou mauvaises. Mais peut-on être sûr que dans des conditions différentes, les intentions restent les mêmes ? L'artiste ne trouvera-t-il pas que la structure, apparemment réalisée sans effort et en toute clarté, tend à lui échapper lorsqu'il la répète ? Qu'en dépit de la production de chefs-d'œuvres, l'art même demeure infiniment mystérieux et que le travail en cours n'est qu'un porte-manteau auquel il a accroché divers attributs vestimentaires joliment tissés : des vestons d'une élégance fatiguée, des vieux chapeaux cabossés à son image ? Se trouvant en présence de la réplique de son propre état d'âme, il se console en disant : au moins c'est bien à moi. Cependant le veston qu'il a enfilé serre un peu dans les emmanchures. Des parapluies et des vieilles cannes tombent avec fracas sur le plancher.

Déclaration inédite de l'artiste rédigée vraisemblablement en 1950 pour *Modern Artists in America*, Vol. II (Robert Motherwell, éditeur).

Bradley Walker Tomlin possédait, comme ses peintures, un équilibre tendu — et parfois précaire — qui masquait un sentiment d'angoisse de l'alternative. Son ton, doux et nuancé, pouvait tourner au caprice.

Excédé par les expériences passées et leur flaccidité, mais retenu par un sens instinctif des proportions, il dut lutter pour gagner sa spontanéité. La surface peinte, retravaillée et labourée

mettait graduellement à nu veines et nerfs, et tel en fut le prix. Le trait qui a tendance à bondir est cependant maintenu sur le plan — comme le cachet sur une lettre. Et les exigences de sa plasticité se font plus insistantes sous la poussée d'un tempérament qui réclame l'impossible plaisir de contrôler et d'être libre au même instant.

Chez Tomlin, la passion ne déformait pas la surface ; un sens inné de la mesure l'empêchait de devenir un « expressionniste ». Souvent tortueux, son trait n'a jamais perdu la finesse de sa qualité incisive. Dans ses peintures les plus « intimes » ou « écrites », la pensée devenait la main, libérant des rythmes ténus qui n'avaient pas oublié la résistance d'un espace cubiste antérieur. Se refusant volontairement certaines débauches de couleur, il employait, par exemple, un vert-olive maussade, un jaune moutarde ou un blanc fané.

Sa forme est une élégie héraldique, dont l'élégance est aussi légère qu'elle est grave.

Note au sujet de l'artiste par Philip Guston, dans le catalogue de l'exposition : *Bradley Walker Tomlin*, Whitney Museum of American Art, New York, 1957.

JACK TWORKOV

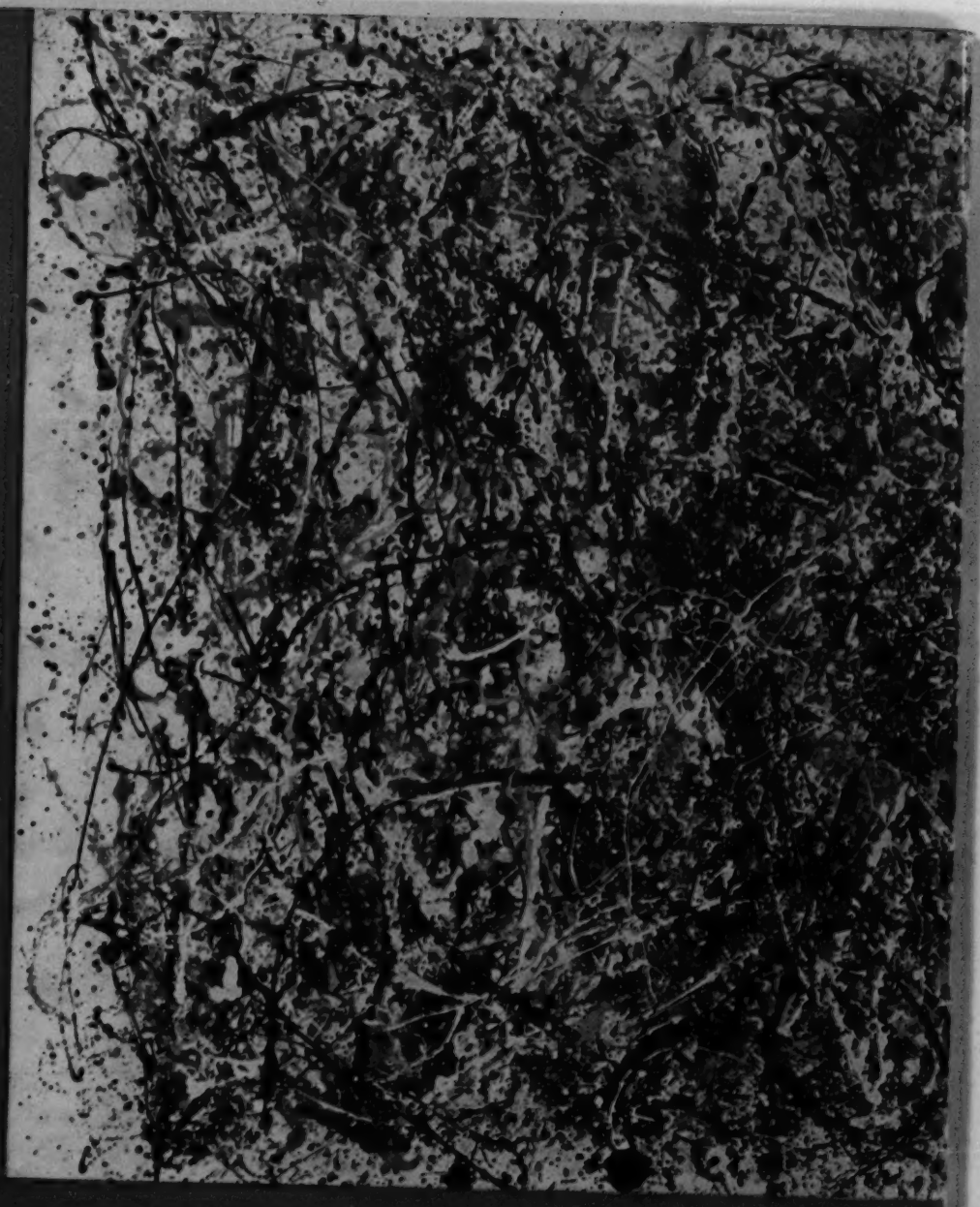
Mon espoir est d'aborder la peinture sans technique toute prête, sans attitude préparée, condition qui toutefois n'est jamais complètement réalisable ; n'avoir aucun programme et, par conséquent, aucun style préconçu. Ne pas peindre de Tworkov. Cela ne veut pas dire que je puisse affronter la toile en ayant la tête vide et le cœur vide. En pareil cas, je vais me coucher. N'a-t-on donc pas besoin de dresser des barrières autour de soi afin d'éviter la submersion par le flot de l'art ? L'être façonné est déjà suffisamment limité — l'espoir c'est d'être façonné par le travail. Le rôle de la peinture consiste à découvrir et à expulser de l'ensemble des forces qui y affluent tout ce qui n'est pas nécessaire. Les impuretés qui subsistent sont là, en fin de compte, pour donner à la facture une plus grande cohésion.

Je suis opposé à l'attitude négative qu'adoptent certains intellectuels pour qui tout progrès, même lorsqu'il n'est pas simplement une illusion, a lieu dans une atmosphère de querelle avec le passé, et de désaccord avec le présent. Mais j'ai horreur des adulateurs, les masochistes victimes de l'art, à genoux devant les « grands maîtres ». Leur plus grande passion est de mettre des chaînes à tout.

Aux artistes qui se plaisent à méditer, j'offre cette citation : « L'homme qui réduit (la) *rencontre* entre le cosmos de l'histoire et son chaos éternellement nouveau, entre Zeus et Dionysos, à la formule de l'antagonisme entre pères et fils, n'a jamais contemplé cette rencontre avec les yeux de l'esprit. Zeus le Père ne représente pas une génération mais un monde, le monde constitué ; le monde de l'histoire se trouve en face d'une génération déterminée, qui est le monde de la nature sans cesse renouvelé, *toujours sans histoire.* » *

* Tiré de *Between Man and Man*, par Martin Buber (Londres, The Macmillan Company, 1947). Les italiques sont les miennes. J. T. Extrait d'une déclaration de l'artiste pour le catalogue d'une exposition de ses peintures, Stable Gallery, New York, 1957.

LES PRESSES ARTISTIQUES - 4, Square Roland-Garros - Mén. 48-17 - Dépot légal nº 277



MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE . PARIS . 1959